This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

PROPERTY OF

The University of Michigan Libraries

1817

ARTES SCIENTIA VERITAS

GUSTAVE GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

Préface de l'AUTEUR

Pointe sèche d'AUGUSTE RENOIR

Troisième série

HISTOIRE DE L'IMPRESSIONNISME :

AVANT-PROPOS

CLAUDE MONET — CAMILLE PISSARRO — AUGUSTE RENOIR

EDOUARD MANET — EDGAR DEGAS

JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI — JEAN-LOUIS FORAIN

PAUL CÉZANNE

BERTHE MORISOT — MARIE BRACQUEMOND-MARY CASSATT

ALFRED SISLEY — ARMAND GUILLAUMIN

GUSTAVE CAILLEBOTTE — GEORGES DE BELLIO.

SALON DE 1893

PARIS

E. DENTU, ÉDITEUR

3 ET 5, PLACE DE VALOIS, PALAIS-ROYAL

1894

(Tous droits réservés).

Marcel Nyssen.

GUSTAVE GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

Préface de l'AUTEUR

Pointe sèche d'AUGUSTE RENOIR

Troisième série

HISTOIRE DE L'IMPRESSIONNISME :

AVANT-PROPOS

CLAUDE MONET — CAMILLE PISSARRO — AUGUSTE RENOIR

EDOUARD MANET — EDGAR DEGAS

JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI — JEAN-LOUIS FORAIN

PAUL CÉZANNE

BERTHE MORISOT — MARIE BRACQUEMOND-MARY CASSATT

ALFRED SISLEY — ARMAND GUILLAUMIN

GUSTAVE CAILLEBOTTE — GEORGES DE BELLIO.

SALON DE 1893

PARIS

E. DENTU, EDITEUR

3 ET 5, PLACE DE VALOIS, PALAIS-ROYAL

1894

(Tous droits réservés.)

LA

VIE ARTISTIQUE

DU MÊME AUTEUR:

Notes d'un journaliste (Vie — Littérature — Théâtre) . . . . . 1 vol.

La Vie artistique. Première série. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière . . . . . 1 vol.

La Vie artistique. Deuxième série. Pointe sèche d'Auguste Rodin. . . . . 1 vol.

Le Cœur et l'Esprit. Nouvelles . . . . . 1 vol.

Pour paraître prochainement :

L'Enfermé.

En préparation :

La Bretagne.

L'Apprentie.

Pays d'Ouest.

Notre Temps.

La Vie artistique. Quatrième série.

GUSTAVE GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

Préface de l'auteur
Pointe sèche d'AUGUSTE RENOIR

Troisième série

HISTOIRE DE L'IMPRESSIONNISME :

AVANT-PROPOS
CLAUDE MONET — CAMILLE PISSARRO — AUGUSTE RENOIR
EDOUARD MANET — EDGAR DEGAS
JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI — JEAN-LOUIS FORAIN
PAUL CÉZANNE
BERTHE MORISOT — MARIE BRACQUEMOND — MARY CASSATT
ALFRED SISLEY — ARMAND GUILLAUMIN
GUSTAVE CAILLEBOTTE — GEORGES DE BELLIO.

SALON DE 1893.

PARIS
E. DENTU, ÉDITEUR
3, Place de Valois, 3

1894
(Tous droits réservés.)

Storage
Fine Arts
N
6850
.G29
v. 3

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

Quinze exemplaires (1 à 15), sur papier des manufactures impériales du Japon;

Quinze exemplaires (16 à 30), sur papier de Chine;

Tous ces exemplaires numérotés à la presse et ornés du frontispice d'AUGUSTE RENOIR en triple suite, noir, bistre et vert.

A CLAUDE MONET

Je vous offre ce livre, mon cher Monet. Vous y trouverez un rapide récit de la période de beau travail et d'ardente lutte que vous avez vécue avec vos compagnons d'art. Vous trouverez aussi, scellée par ces pages imprimées, l'affirmation de notre sûre amitié de Paris, de Belle-Ile-en-Mer et de Giverny. Mon admiration était née avant cette amitié : aujourd'hui, elles se confondent, et j'aime marquer ici, avec mon sentiment d'affection, mon hommage à votre œuvre où se reflète la poésie de l'univers.

GUSTAVE GEFFROY.

PRÉFACE DE L'AUTEUR

I. — Il y a eu, au long de 1893, à Paris, les mêmes événements artistiques, à peu de chose près, qu'il y eut l'année précédente, et qu'il y aura cette année. Je parle des événements de la vie dite essentiellement parisienne, de ceux qui sont prétexte à réunions, à conversations, de ceux que l'on attend à date fixe, qui coïncident avec des modes de toilettes nouvelles : les vernissages, importants au même titre que la rentrée des théâtres, la course du Grand-Prix de Paris, la saison de Dieppe ou de Trouville, etc. Ces évé-

nements ont occupé la ville pendant une ou plusieurs journées. Ce sont les petits Salons des aquarellistes, des pastellistes, avant les grands Salons du mois de mai, au Palais de l'Industrie des Champs-Élysées, au Palais du Champ-de-Mars, et telles et telles exhibitions où le tableau, la statuette et le buste jouent comme ils peuvent leurs rôles d'articles-Paris.

Je ne crois pas qu'il y ait à s'occuper outre mesure de nombre de ces faits révolus qui ne seront sans doute pas relatés dans les futures histoires de l'Art. Passer en revue la production d'une année, c'est déjà prendre un recul, c'est essayer de se faire une idée de ce qu'apercevra la postérité de nos efforts et de nos œuvres. Il est trop clair que presque toute notre agitation sera évanouie. Il en est des œuvres de l'esprit

comme des villes d'où l'on s'éloigne. On se retourne, de temps à autre, et la silhouette se simplifie à mesure que la route s'allonge. De loin, quelques monuments seuls émergent. De très loin, très loin, on ne voit plus rien qu'une brume, que la nuit des temps, le néant.

II. — Il ne faut donc pas se placer trop loin pour établir une revue de l'année écoulée. Je le voudrais, d'ailleurs, et vous le voudriez aussi, que nous ne le pourrions pas. Avec tous les soucis d'ensemble et de vérité qui peuvent être les nôtres, nous sommes trop de notre temps pour nous abstraire aussi vite, aussi complètement, d'hier et d'aujourd'hui.

Heureusement pour nous! car nous ne jouirions pas des choses, ne trouverions pas grande saveur à la vie qui

nous entoure, à la vie personnelle que nous vivons. L'idée d'un premier classement, revisable par nos successeurs, nous vient donc simplement à l'esprit. Parmi tout ce qui a été actualité de vingt-quatre heures ou de cinq minutes, le souvenir a retenu ce qui s'est trouvé en rapport avec nos idées générales, avec notre émotion. Il a retenu aussi ce qui nous a heurté, ce qui a suscité en nous une discussion. Et puis, en dehors de cela, un grand silence, un grand vide, l'immense désert d'art des redites, des pastiches, des continuations de médiocres habiletés, de pratiques de métier, de raisons sociales péniblement maintenues.

Il n'y a pas ici, qu'on le croie bien, une opinion violente exprimée au hasard, mais une constatation tranquille. Toute l'histoire de l'Art est là

qui atteste la rareté du génie, et même du talent, la hautaine exception des œuvres souveraines. Pourquoi les choses auraient-elles changé de nos jours? Pourquoi tout compterait-il, des milliers et des milliers d'œuvres exhibées chaque année?

III. — Aussi une impression confuse reste-t-elle des grands et des petits Salons. Il est impossible de se rappeler autre chose qu'une œuvre individuelle, une œuvre marquée au sceau d'une observation particulière, d'une sensibilité profonde, d'une pensée supérieure, lorsque cette œuvre s'est présentée parmi l'amas coutumier.

C'est avec ces œuvres espacées, aperçues de loin en loin, que se fait plus tard l'histoire d'une école nationale. Il en fut ainsi en Italie, en Espagne,

en France, en Flandre, partout.

Muni d'une telle opinion, basée sur l'expérience continue des siècles, on voit, telle qu'elle est, la vanité des désignations de groupes, sous-groupes, écoles particulières, on se soucie peu des brandissements de drapeaux, des programmes, des affiches, des déclarations où chaque troupe se proclame seule en possession de la seule vérité. Ces réunions, ces programmes, ces batailles, cela, certes, est nécessaire à la vie, mais il importe de reconnaître que c'est tactique sociale, et non expression d'un dogme esthétique. Les dogmes se succèdent, s'écroulent les uns sur les autres, les théories deviennent des curiosités intellectuelles, des menus fragments de la pensée humaine. L'énorme majorité des œuvres conçues en vertu de ces théories disparaît sans laisser

de trace, — la seule œuvre reste qui exprime fortement la prise de possession des choses par l'artiste.

Les dénominations usitées aujourd'hui : impressionnistes, néo-impressionnistes, symbolistes, idéistes, mystiques, importent donc peu. L'important n'est pas dans les mots.

IV. — J'avoue entrer dans toutes ces expositions sans avoir fait, avant le seuil de la porte, un projet de polémique. Je fais ce qu'il est en mon pouvoir de faire pour garder ma liberté d'esprit, aux Salons officiels et à la Rose ✠ Croix, chez Durand-Ruel et chez Le Barc de Boutteville. Tout ce que je peux promettre à ceux qui veulent bien me convier à regarder leurs œuvres et à en donner mon opinion, c'est de ne pas venir devant ces

œuvres avec un parti pris volontaire, avec un entêtement à les exclure d'une formule, ou à les y enfermer. Il ne faut pas faire son séjour unique de la salle d'exposition : il est bon de passer, de sortir, d'aller respirer l'air du dehors.

Toute la critique d'art ne peut être que la sensation d'un passant, issue d'un spectacle et d'une comparaison : le spectacle des choses, la comparaison des choses avec l'explication qu'en donne l'Art. Tout se tient, tout se relie à la Nature, et à l'Humanité issue de cette Nature. L'homme est un témoin de sa propre existence et de l'univers qui l'entoure. L'Art est le témoignage qu'il laisse, comme il laisse sa philosophie, sa littérature, ses actes. La vérité ne peut se trouver enclose dans une formule, elle est universelle, chaque

individu en représente une parcelle, — elle se confond avec la vie.

V. — Ce sera là, si on le veut bien, un résumé de l'année écoulée, en même temps qu'une préface pour les pages qui suivent, au cours desquelles je parlerai de l'Art et de la vie de l'homme, aux lecteurs de cette série de petits livres. Mais il reste à marquer d'un trait les faits et les dates des douze mois que nous laissons derrière nous.

Voici : les Salons ont persisté, persisteront encore, par la raison que c'est une institution parisienne, une récréation admise — mais les artistes ont, de plus en plus, la tendance à se former au dehors par petits groupes, à s'isoler même.

Une autre tendance s'est affirmée aussi : une préoccupation de l'Art in-

dustriel, un désir de créer des objets et des agencements décoratifs. Le mouvement n'a abouti, jusqu'à présent, qu'à faire façonner aux sculpteurs des objets de vitrine. L'objet usuel ne s'est pas montré, le style du dix-neuvième siècle n'est pas né tardivement. Il y a, d'ailleurs, à cela, des raisons qui sont des causes sociales, et qui ne peuvent être changées du jour au lendemain, parce qu'on aura créé une section dans les Salons annuels.

Pour terminer avec l'Art décoratif, il faut relater le mauvais jugement rendu dans le concours des verrières d'Orléans, où Grasset a été éliminé, — la pauvre continuation de la décoration de l'Hôtel-de-Ville, — et, ce qui vaut mieux, l'entrée si désirée du Japon au Louvre.

VI. — Parmi les expositions particulières, au commencement de l'année, l'œuvre de Meissonier a donné le résultat attendu : le spectacle d'une application de métier et d'une méconnaissance de l'ensemble et de l'expression. Il y a eu épanouissement, chez Le Barc, du charme intimiste, de la peinture harmonieusement fleurie de Vuillard, et de nouvelles preuves du goût d'arrangement de Maurice Denis. Chez Durand-Ruel, ce fut l'œuvre à la fois voulue et inquiète, que rapporta Gauguin, de Tahiti. Et encore, Toulouse Lautrec, son art cursif et curieux, — Miss Mary Cassatt, ses peintures et ses gravures, — la réapparition de Burne-Jones — le legs Caillebotte au Musée du Luxembourg, — quelques statues sur des places publiques.

Puis, émergent nettement dans le champ de la mémoire, la fine observation sociale de Raffaëlli promenée dans telles rues, tels carrefours de Paris, — la série aérée, lumineuse, émouvante, des paysages de Camille Pissarro, — les magnifiques portraits, vivants, respirants, pensants, d'Eugène Carrière, — l'effigie de Bastien-Lepage par Rodin, œuvre d'art unique par la puissance de la pénétration, par la domination exercée sur la vie par l'artiste.

VII. — On trouvera plus loin l'essai de classer et de signifier tout cela. Mais, cette année, — tout en gardant le Salon comme document d'actualité, récit de l'année artistique, — j'ai tenu à faire figurer ici un résumé d'une plus longue période, à essayer de noter un

phénomène historique presque sur place, et j'ai choisi l'Impressionnisme, dont le point de départ et le point d'arrivée me semblent, dès maintenant, suffisamment indiqués. Certes, on est en droit d'attendre encore de nombreuses et fortes œuvres des hommes qui ont constitué il y a quelque vingt ans le groupe impressionniste, et on ne les attendra pas en vain. Ainsi, presque en même temps que paraîtra ce livre, on aura le spectacle inoubliable de l'apparition de la Cathédrale de Rouen dans toutes les lueurs du jour, et ce sera un chapitre nouveau de la biographie de Claude Monet. Mais, tout de même, la recherche de l'Impressionnisme peut être désormais définie, sa suite pressentie, et j'ai cru que l'on pouvait tenter d'en fixer les étapes, en réunissant, en revisant, en développant, les

récits que j'ai faits de ses manifestations, pour ma part, entre 1881 et la présente année 1894.

Cette histoire, cette vue d'ensemble, — et une philosophie du Salon de 1893, — telles seront donc les deux divisions de ce troisième volume. Qu'on les prenne aussi, si l'on veut, comme un examen de soi-même, comme une rêverie sur la destinée et les sensations de l'homme. L'évocation du paysage planétaire de l'impressionnisme et le désir de vie intérieure manifesté à propos des Salons annuels seront les deux termes, qui se complètent, de cet éternel problème que les choses proposent à l'homme et que l'homme se propose à lui-même. Et ceci me conduit à une sorte d'information cérébrale, de reportage intérieur. Je cherche à dégager, à formuler une philosophie de

ces chapitres de critique, à dire pourquoi et dans quel esprit je me donne en partie à la critique d'art, quelle est pour moi la signification de l'œuvre d'art.

VIII. — On ne dit pas tout en quelques pages, soit. Mais on marque une étape, une direction d'idées, on résume et on déclare ses tendances et sa passion. C'est là un sommaire d'existence, un sujet à remplir un livre, et dix et cent livres. Ces livres, on les fait chaque jour, on les publie, on les rêve, et pour ce qui me concerne, je n'ai pas à dire par le détail ce qu'ils contiennent, je n'ai qu'à essayer de marquer la pensée qui relie leurs chapitres, qui court entre leurs lignes.

Dire pourquoi l'on écrit des pages de critique d'art, c'est dire pourquoi l'on a choisi la littérature comme

moyen d'expression, c'est dire pourquoi l'on écrit.

Les procédés, les techniques, la matérialité des arts plastiques disparaissent ici, et il faut bien en arriver à découvrir et à formuler le vrai sens des choses. L'Art, comme le reste, rentre dans la vie, sert de preuve à l'expérience de chaque jour, devient significatif de notre état conscient, de notre philosophie de l'existence. La manifestation quelconque de littérature, de peinture, de sculpture, de musique, ne vaut que par la confidence exaltée qu'elle représente, par le témoignage apporté sur l'Univers par l'homme qui apparaît, qui passe, qui disparaît, être passager qui laisse sa marque durable dans cet espace qui lui survit.

L'œuvre d'art, ainsi, prend sa place dans le champ d'observation de notre

esprit, exactement comme le passé rêvé, comme le présent observé, comme l'avenir pressenti. Elle s'inscrit parmi les actes humains, elle est un témoignage et un testament. La critique qui s'exerce à montrer et à expliquer cette œuvre d'art équivaut donc au même travail de savoir et de passion qui fait revivre les disparus dans l'Histoire et anime les vivants dans le Roman. C'est une critique qui part de l'observation, c'est-à-dire des faits, de la nature, et qui aboutit à l'imagination, c'est-à-dire à un état d'esprit créé par le contact d'un être avec l'univers. La promenade d'un sensitif à travers l'Art peut donc aboutir à une œuvre de vérité au même titre qu'une expérience de la vie — à la condition que cette expérience soit aussi présente — puisque l'Art et la vie se confondent,

puisque la vie révolue n'existe plus que par le résumé et l'attestation de l'Art.

IX. — Tout est dans tout, et l'unité des phénomènes de tous ordres s'aperçoit vite pour peu qu'on y réfléchisse. Dans l'œuvre d'art, comme dans toutes nos phases de sensibilité et de passion, je trouve les preuves du socialisme qui m'émeut, de la philosophie de lumière, d'harmonie, de vérité, à laquelle je voudrais atteindre.

Ce n'est pas la philosophie restreinte à la sensation égoïste, mais la solidarité établie avec tout ce qui existe. C'est le poème de la terre qui nous porte, écrit avec la force qui possède, avec l'émotion qui adore. C'est l'enivrement passager de l'heure qui sonne et ne reviendra plus, la grâce éphémère de

la vie fixée dans l'instant, prolongée par la synthèse de l'œuvre expressive. Pendant la minute que nous vivons, le décor de l'univers se reflète en nous, — les champs, les bois, les rivières, les fleurs, la mer, les nuages, — et les admirables physionomies qui expriment avec tant d'ardeur le désir de vivre, la hâte de profiter des jours, la mélancolie consciente de l'éphémère.

L'œuvre d'art devient ainsi l'histoire des humbles qui n'ont pas d'histoire, l'apparition continuée de tout ce qui a disparu. C'est la survie, malgré les siècles et malgré le néant, de l'être qui a pris la parole pour tous et qui transmet avec lui toute l'humanité qu'il a incarnée, que l'on aurait pu croire à jamais obscure, définitivement abolie, et qui se perpétue,

pour aussi longtemps que durera notre état de matière, par quelques lignes d'écriture, par une toile peinte, par un geste de statue.

LA
VIE ARTISTIQUE
TROISIÈME SÉRIE

HISTOIRE DE L'IMPRESSIONNISME

« Il ne faut regarder ni de si près ni de si loin. Vous faussez également la vision de votre œil, et si vous mettez l'objet sur vos yeux, et si vous le posez hors de votre portée. De ce qu'une chose est éphémère, ce n'est pas une raison pour qu'elle soit vanité. Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin. »

ERNEST RENAN

« On pensera ce que l'on voudra de mon art, ce que je sais, c'est que c'est vraiment le mien. »

CONSTABLE

« On nous fusille, mais on fouille nos poches. »

DEGAS

I

AVANT-PROPOS

§ I. — ÉVOLUTION DE LA PEINTURE DE PAYSAGE

Le soleil, qui luit pour tout le monde, dit-on, ne luisait guère pour la peinture.

Longtemps il aura été traité comme un ennemi personnel, ou tout au moins comme un visiteur indifférent auquel on essaye de condamner la porte. Dans les musées, ça et là, apparaît une clarté, une illumination furtive des choses. Mais l'obscurité est vite rétablie chez ceux même qui montrent visiblement leur émotion, leur conscience. Les yeux voient les formes, les rapports, les valeurs : ce n'est pas notre temps, cela est certain, qui a inventé les lois instinctives de la transposition de la nature dans les œuvres d'art. Mais il est certain aussi qu'il n'y eut pas la clairvoyance complète devant le spectacle des choses éclairé par l'action solaire. Le sens de la lumière, la faculté d'analyse des phénomèmes lumineux, cela n'est pas, ne pouvait pas être dans l'œuvre d'art, alors que cela n'était pas dans la connaissance humaine. Non pas que l'œuvre d'art ne puisse révéler, par la puissance divinatrice, ce qui est encore mystérieux pour l'expérimentateur : la constatation, au début, a surgi avant l'explication. Mais depuis, les longueurs de temps se mesurent mal, les prises

de dates ne comptent guère. Le travail humain s'unifie, les actions et les réactions se mêlent, les influences reflexes sont permanentes. Le travail des savants de notre siècle devait donc avoir son parallélisme dans l'œuvre spontanée des artistes. Il y a là des aboutissements d'autrefois, des continuations vers l'avenir, où se montre la solidarité de l'esprit humain en marche. Et je suis bien obligé, sans entrer dans les calculs et les techniques, de marquer au début de ces pages qu'il y a eu similitude, correspondance mystérieuse, entre l'observatoire aux rigoureuses, aux fatales mathématiques, et le libre travail des intelligences artistes enivrées par le spectacle des choses.

Que l'on pense seulement à l'aspect d'ensemble de toute la peinture de paysage révolue. On est obligé d'admettre qu'il y a eu une manière d'exprimer le sol, les eaux, la verdure, le ciel. Chez ceux, même, qui ont la science de l'établissement des terrains, des fuites de perspectives, des rencontres de nuages, du dessin des choses, des jeux de la lumière, il y a une convention, ou plutôt

un non savoir, qui a produit cet assombrissement de nature. Chez Ruysdaël, Hobbéma, si l'on veut des noms de grands paysagistes, le feuillage persillé, métallisé, est couleur d'encre, le soleil s'est éteint, tout apparaît éclairé du jour sombre de l'atelier. Et si l'on s'en tient à l'histoire de la peinture de paysage depuis cent ans, que l'on se rappelle l'état de cette peinture à l'époque où les paysagistes se refusaient à regarder la nature. Une autre convention s'était encore ajoutée à la convention de la lumière amoindrie : celle de la construction du paysage. Il y avait eu l'éducation de Rome, il y avait le règne de David et de ses adeptes, et un paysage était alors un fond de collines, un duo d'arbres, un ruisseau de verre filé, qui servaient d'accessoires à une scène de l'histoire sainte ou de l'histoire grecque ou romaine. L'académicien qui fit paraître la fameuse brochure : *Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure exposées au Salon de* 1824, par M. ***, cet académicien-là a exprimé à souhait la haine du réel et l'amour du faux, qui furent

les caractéristiques des paysagistes historiques : « Que deviendrait l'art du paysagiste, s'écrie-t-il, si, toujours trop timide, il n'osait s'élancer dans le domaine de l'histoire ? Quelles seraient la poésie ou bien les hautes inspirations qui pourraient l'enflammer et le soutenir dans son exécution ? Toujours des arbres, des arbrisseaux, de l'air, de l'espace et des plans. Que m'importent toutes ces choses, si, toujours froid, il ne fait réfléter sur ces objets quelques sentiments de la nature vivante et animée, s'il ne leur prête tour à tour la tristesse ou la sérénité, la violence ou le calme ? » La peinture fut en rapport avec cette littérature. Tous les peplums, tous les cothurnes, tous les casques de pompiers, apparurent devant les colonnades et dans les fausses verdures. Les animaux mythologiques vinrent boire aux sources.

Mais il arriva ceci : quelques années à peine s'étaient écoulées qu'un souffle de nature passait dans l'art et abattait les péristyles et les faux arbres, qu'une tendre

clarté commençait à illuminer l'univers. Une révélation venait des paysagistes anglais Constable, Bonington... L'influence de Turner fut plus tardive. Et la filiation de ceux-ci peut s'établir avec l'école française du XVIIIe siècle. Il y a la prescience de ce que cherche Turner dans l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau, autant que dans les toiles cuites et dorées de Claude Lorrain. C'est ainsi que les idées voyagent, font leurs circuits, s'augmentent en route. Ici, Rousseau, Huet, Dupré, Corot, Diaz, puis Daubigny, Millet, Courbet, acceptèrent immédiatement ce qui venait à eux, ce qu'ils étaient occupés à trouver eux-mêmes. Tous, de concert, entreprirent de réhabiliter ce que l'académicien de 1824 avait proscrit : les arbres, les arbrisseaux, l'air, l'espace, les plans.

Ce fut une étape, une période dont il reste, comme de toutes les périodes, des individualités. Aujourd'hui, l'école de 1830 est classique, ses toiles sont recherchées, couvertes d'or, et par une bizarrerie, d'ailleurs

assez vulgaire, habituelle dans l'histoire, c'est au nom de cette école de 1830 que l'on a voulu barrer le chemin à l'impressionnisme, c'est en son nom qu'il est combattu, que l'on veut lui assigner une place secondaire. C'est au nom de Rousseau, Dupré, Corot, que l'on s'oppose à Monet, Pissarro, Renoir, avec la même colère, le même entêtement apporté autrefois à combattre Rousseau, Dupré, Corot, au nom de Michallon, Bertin, Wattelet. Eternels recommencements !

C'est qu'il y eut la même surprise, la même inhabitude des yeux. On était consentant à trouver sur les toiles, même sur les toiles déjà éclaircies des paysagistes de 1830, une autre lumière que celle de l'atmosphère, ou la lumière spéciale de certaines heures. On admettait volontiers le gris du matin, l'assombrissement du crépuscule, mais on se révolta devant les artistes qui s'avisaient de vouloir peindre les arbres et les rivières sous la lumière des après-midi. Les nouveaux venus ne contestaient pourtant pas les anciens, ils n'apportaient naïvement que leur

désir de vivre à leur tour, de prendre l'art où il en était et de le mener un bout de chemin, leur vie durant, pour le laisser à d'autres. Ils ne prétendaient pas le fixer, apporter une formule définitive : il n'y a pas de formule définitive, — il y a une évolution indéfinie, — il y a des instants et des hommes.

§ II. — DÉFINITION DE L'IMPRESSIONNISME

L'Impressionnisme, dans les œuvres qui le représentent le mieux, — c'est une peinture qui va vers le phénoménisme, vers l'apparition et la signification des choses dans l'espace, et qui veut faire tenir la synthèse de ces choses dans l'apparition d'un moment.

Il me semble bien, il me semble juste, de ne pas en chercher et en donner une signification plus précise. Il s'agit d'une tendance, d'un élan de l'esprit, du vertige spirituel qui naît en nous de l'exaltation des sens. C'est précis comme la joie de respirer, de voir, d'entendre, de vivre. C'est précis comme l'amour et comme le désir. « J'aime-

rais peindre comme l'oiseau chante », aurait dit un jour Claude Monet, et cela exprime bien toute la beauté d'instinct qui peut être incluse dans un art, la palpitation éperdue de l'être qui prend possession des choses. Renan aurait aimé ce désir d'une heureuse fièvre, d'une pensée exaltée, lui, Renan, qui a si bien écrit dans l'une des scènes des *Drames philosophiques :* « Il ne faut regarder ni de si près ni de si loin. Vous faussez également la vision de votre œil, et si vous mettez l'objet sur vos yeux, et si vous le posez hors de votre portée. De ce qu'une chose est éphémère, ce n'est pas une raison pour qu'elle soit vanité. Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin. »

C'est cet éphémère et c'est cet éternel, fixés un instant par l'homme, qui sont entr'apercus et désignés par l'art. Toutes les œuvres d'art donneront cette songerie, mais jamais encore elle n'avait été évoquée avec ce frémissement apporté par l'impressionnisme. J'essaie de voir ici du nouveau historique, et ce n'est pas chose aisée avec

si peu de recul. Mais que tous ceux-là qui ont la passion de la vie, le goût de la réflexion, et qui s'appliquent à chercher des résumés et des vérifications dans les œuvres d'art, veuillent bien aussi essayer de voir avec des yeux nets, en élaguant autant que possible tout parti pris de tradition, d'éducation, de conventions intellectuelles et sociales. Qu'ils n'aient pas la négation irraisonnée du temps présent, ce qui serait méconnaître l'aboutissement de la tradition invoquée. Qu'ils voient au contraire la tradition comme elle doit être vue, comme la continuité, l'ajouté perpétuel, une succession d'étapes, de départs, d'arrivées pour repartir, comme l'expression une de l'humanité, et qu'ils décident alors si ces peintres d'hier et d'aujourd'hui n'entrent pas déjà insensiblement dans l'histoire. Si la beauté de leur œuvre n'est pas sentie, si l'entêtement répond non, ce dialogue n'a plus de suite ni de sens. Mais si l'impartialité répond oui, si une part quelconque de beauté est concédée à cette œuvre éclose sous nos yeux, alors, en

essayant de définir cette part, on arrive, ou on arrivera, à voir un agrandissement de l'espace, une preuve de vision plus lointainement projetée.

Cet agrandissement, il n'est pas seulement dans le choix des points de vue, dans la volonté panoramique, dans les constructions de terrains, dans la courbe des mers, dans le dôme fluide des ciels enserrant la convexité du globe, mais il existe à chaque place intime choisie pour l'expérience, il réside dans ce fait que l'atmosphère, si restreint que soit le lieu d'observation, révèle la présence de l'universel, de la même force mouvementée et lumineuse qui anime tout de ses propulsions et de ses ondes.

Ne croit-on pas voir que la pensée de l'homme accomplit le même cycle que la Terre ? La connaissance ne fournit elle pas la même course que la planète ? Non seulement, l'homme a cru longtemps qu'il habitait un monde spécial, unique, éclairé seul par une révélation d'en haut, attendant le mot de l'énigme d'une volonté supérieure à

la sienne, mais il s'est même cru un être à part dans ce monde unique. Il ne soupçonnait pas l'univers, ne rattachait à rien la planète sur laquelle il était né, et ne se rattachait pas non plus, lui, à ce milieu d'où il était sorti. Ç'a été longtemps la pensée embryonnaire de l'humanité tout entière, c'est encore la pensée d'un grand nombre d'hommes. Mais d'autres, dont le nombre aussi devient grand, s'accroît sans cesse, ont vu que leur vie se rattachait d'abord à la vie immédiatement environnante, puis que la vie de la Terre faisait partie de la vie solaire, et dès lors, ceux qui ont senti cela ont senti palpiter en eux une parcelle de la vie universelle, et dorénavant ils s'emploieront de toute leur ardeur à exprimer cette vie continue par laquelle ils se sentent soulevés, emportés à travers les âges sans fin.

La peinture, comme le reste de l'expression humaine, devait refléter la lente découverte des choses et de soi, qui est le fond de la destinée humaine. L'impressionnisme, pour sa part, marque une réalisation plus

vive, et par conséquent une connaisance plus approchée, de la poésie de la lumière. L'espace s'éclaire, les distances sont parcourues par la pensée, le contact de la Terre et du Soleil apparaît mieux que jamais permanent et visible. L'homme se sent le produit du soleil. Comme tout le règne animal, comme le règne végétal, comme les pierres dont la fusion refroidit, comme les vapeurs incessamment formées, dissipées, reformées, aspirées, parties et revenues, comme les mondes épars et ordonnés, comme la moisissure des infusoires, l'homme sent sa force cérébrale, sa matière pensante en relation directe avec l'astre. La vie tout entière est issue du Soleil, croît et décroît, existe sous sa dépendance, ou plutôt la vie est identique au Soleil. C'est lui qui concentre la force de notre univers, qui nous donne, par le bienfait de sa chaleur, notre vie physique, productrice de notre vie mentale. Sa poésie nous est un asile, soit que sa nette clarté illumine ce qui nous entoure, nous montre tout près ce qui nous semblait si loin, découpe l'image de notre monde

dans l'azur et dans l'or, soit que le mystère de sa brume enveloppe tout à l'heure incendiée de midi, en été. Car s'il a la sécurité, l'heureux calme des jours tranquilles, il a l'aspect du mystère, autant que la nuit, qu'il crée aussi par l'ombre de la Terre.

C'est ce Soleil, c'est son émanation lumineuse et vivifiante, qui vient en lointaine caresse sur les œuvres des peintres, depuis que la peinture existe. C'est cette poésie du Soleil qui se réverbère, ce sont les vibrations universelles qui viennent expirer avec un afflux plus fort, sur l'espace restreint d'une toile, dans l'œuvre de ces peintres d'aujourd'hui que je tente de classer avec leur signification dans le temps où elles se sont produites.

Un tel départ nouveau pour la conquête de la lumière laisse loin derrière lui l'accusation de ne s'être préoccupé que de la sensation immédiate, de l'état atmosphérique passager, de l'incident de nature aussi vite évanoui qu'éclos. C'est précisément la beauté de la conception humaine d'avoir la sensa-

tion de la durée à travers le moment fugitif. Il n'y a que des moments fugitifs, et force nous est bien d'apercevoir l'univers à travers la lumière d'une minute.

§ III. — INFLUENCES ET DIFFÉRENCES

Si l'on veut, ensuite, particulariser après avoir généralisé, prendre une seule période de cet ensemble, chercher la façon immédiate dont l'impressionnisme se relie à l'histoire de l'art et à l'histoire universelle de l'humanité, on trouvera, comme influences visiblement toutes proches : les paysagistes de 1830, et par eux, les Anglais du début du siècle, et par ceux-ci, le XVIIIe siècle français. On trouvera Delacroix, et par Delacroix, Rubens. Et par combien d'autres les impressionnistes se rattachent-ils à l'art et à la vie? Duranty, dans sa brochure : *La nouvelle peinture* (1876), a dressé la liste des contemporains qui auraient pu être joints au groupe qui apparaissait si isolé : Ingres, Courbet, Millet, Corot, Chintreuil, Jongkind, Boudin, Le-

gros, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Ribot, Stevens, Méryon, Bracquemond.

Il y eut surtout deux sources de lumière, parmi toutes :

Turner, issu de Claude Lorrain et de Watteau, révéla son prestige à Claude Monet et à Pissarro lors du voyage qu'ils firent ensemble à Londres. Ils furent émerveillés par certaines toiles qui sortaient tout à coup de la tradition patiemment continuée, par des toiles où la peinture semble une éruption de lave, une coulée incandescente. Dans la brume qui pèse si lourdement sur la houle de la Tamise, Turner avait vu des irisations, des flambaisons soudaines de soleil, il avait voulu exprimer ces écroulements de pierreries dans l'atmosphère, et il avait réussi, parfois, à donner la sensation de ces spectacles des féeries qui se jouent dans l'air. Les deux voyageurs eurent là, au milieu des quatre-vingts tableaux de la National Gallery, le tressaillement des bonnes rencontres, le choc avertisseur d'une sympathie, la joie d'apercevoir que ce que l'on cherche a déjà hanté

un autre esprit, et que la réalisation est commencée. Ils rapportèrent sûrement une provision de courage, le désir enflammé d'en dire plus, d'aller plus avant dans leur art. Ils n'ont pas failli à cette exaltation d'autrefois.

De même, les fragments de l'art japonais qui étaient venus jusqu'ici en feuilles volantes d'estampes, ont été des indications précieuses. Partout, pour qui sait voir, aux carrefours des routes, il y a des poteaux, des flèches, des doigts tendus qui montrent le chemin. Donc, l'aspect limpide, la sérénité lumineuse des estampes japonaises, la construction des paysages, la mise en scène de l'humanité, devaient constituer une réalisation significative pour ceux qui voulaient, eux aussi, un agrandissement d'espace et une vision neuve et vraie des choses. C'est là une étape dans la conquête de l'univers, une jonction non seulement avec les Japonais, mais avec tout l'Extrême-Orient, comme le faisait remarquer Duranty, avec les Hindous, les Persans, les Chinois.

L'art définitivement accompli et classé sous le nom d'Impressionnisme diffère pourtant de Turner et des Japonais, comme de tout ce qui l'a précédé, de tout ce qui l'explique. Et cela forcément. Il n'aurait pas été viable sans une profonde différenciation.

Il se distingue de Turner et de toute la peinture des maîtres occidentaux par un refus absolu de se prêter à la combinaison, au programme d'atelier, au plan d'école ou de tradition qui précède le libre travail devant les choses. Il écarte obstinément, résolument, la conception du paysage historique telle qu'on la trouve chez le Poussin, chez le Lorrain, chez Turner, telle qu'on la trouve encore chez Corot et les paysagistes de 1830, quoiqu'elle se soit faite plus rustique chez quelques-uns de ces derniers. L'impressionnisme, c'est le paysage universel subordonnant définitivement à l'ensemble des choses le paysage historique. De plus, il écarte, même dans l'originalité de Turner, une autre conception voulue qui comporte un goût *a priori* des combinaisons

colorées, des effets lumineux appliqués à des sujets donnés. L'impressionnisme, — et c'est là surtout qu'il faut chercher la raison de l'hostilité qu'il suscita, — l'impressionnisme, fort de toutes les indications des maitres passés et présents, a fait ce qui se fait chaque fois que l'on veut instaurer une philosophie nouvelle des faits, de l'observation directe, à la place des systèmes : il a voulu table rase, et un recommencement sincère. L'impressionnisme s'est placé vis-à-vis des choses dans l'état de désir sincère, d'ingénuité, qui doit être l'état d'esprit des artistes, quelle que soit l'époque, quel que soit le degré de civilisation.

Car ici, il faut s'entendre. Il ne s'agit pas de retrouver l'ingénuité des autres, de se remettre, par exemple, dans l'état d'esprit des primitifs italiens, ou flamands, des byzantins ou des gothiques. Cela, c'est besogne impossible, et bien inutile. Autant essayer de vouloir se faire hommes préhistoriques, et ramener l'art à des entailles laborieuses de la pierre. Non, il ne saurait être question de ces jeux puérils.

Ce qu'il faut avoir, c'est son ingénuité à soi.

Cette ingénuité-là, elle n'est pas incompatible avec le savoir ambiant. Elle existera toujours tant qu'il y aura des hommes nouveaux qui ouvriront des yeux neufs sur les choses, qui entreront, avec le même sentiment de surprise que leurs devanciers, dans le monde toujours émouvant des aspects, des sensations, des sentiments, des passions, des idées. Seulement, la prise de possession de l'univers par l'homme est aujourd'hui plus avancée qu'autrefois, les moyens d'investigation sont plus nombreux, plus sûrs, et aussi, les moyens d'exprimer. L'homme va-t-il donc faire semblant d'ignorer la connaissance réalisée de son temps, va-t-il dédaigner les moyens existants de formuler son témoignage ? L'artiste du XIXe siècle, pour préciser en ce qui concerne la peinture, va-t-il vouloir se reporter au temps où les tâtonnants, gauches, et si touchants primitifs, allaient avec tant d'ardeur vers le réel, et vont-ils décréter qu'il faut ignorer Vinci, Rembrandt, Rubens, Velasquez, qui

ont été les réalisateurs de tant de recherches maladroites et admirables ? L'énoncé seul d'une telle proposition apparaît antihistorique, enfantin, et les artistes d'un temps comme le nôtre qui prétendraient faire retourner en arrière leur esprit et leurs moyens d'expression quitteraient la route pour l'impasse.

Les impressionnistes n'ont pas eu ce genre d'ingénuité. Ils ont eu la vraie sincérité, celle d'hommes de ce temps, regardant les choses avec le souci de les bien voir et d'en jouir, voulant s'en emparer pour leur joie, et non pour satisfaire un programme, ne voulant rien d'étranger, de combiné, entre ces choses et leur désir de vérité, leur amour de nature. Ils se sont donc servis de ce que savait leur temps, ils n'ont pas essayé de faire naïf, mais de faire vrai.

Et c'est ainsi encore que se marque leur indépendance envers l'art de l'Extrême-Orient. La différence est profonde, et ceux d'ici, admirateurs de ceux de là-bas, ont réalisé tout autre chose. L'art des Japonais se présente en synthèses rapides, par le

dessin des lignes et les taches des couleurs. L'art des impressionnistes arrive à la synthèse par la juste analyse : ils veulent donner le résumé en évoquant le reflet de tout, ils arrivent aux aspects généraux par la construction locale, ils ne dessinent pas par les lignes et les taches plates des couleurs, mais par le modelé des surfaces et la réalisation du phénomène atmosphérique.

Continuer n'est pas imiter.

§ IV. — GROUPEMENTS

C'est là l'essentiel de l'histoire de l'impressionnisme, dans sa valeur de manifestation de l'esprit humain.

Il n'y a, en dehors de cette signification qui importe par-dessus tout, que quelques événements faciles à relater. J'ai là un amas de documents : des catalogues, des brochures, des collections de journaux. Je pourrais fournir toutes les dates, une bibliographie abondante, me donner le plaisir

facile de citer les jugements véritablement courts et étonnants de critiques qui étaient influents alors. Je ne donnerai de tout cela qu'un résumé. A quoi bon le détail complet? Pour les quelques-uns qui étaient contestés et si violemment injuriés, la bataille continue sans doute, puisqu'il y a lutte tant qu'il y a vie, tant que les œuvres s'ajoutent aux œuvres. Mais, pour les individualités qui ont survécu à la mêlée, qui ont affirmé une continuité de production, un développement de personnalité inflexible. on conviendra que la bataille s'achève en triomphe, et qu'il y a quelque sérénité déjà autour de leur labeur. Manet est mort, et *Olympia* est au Luxembourg en attendant le Louvre. Renoir, Raffaëlli sont au Luxembourg. Monet, Degas, Pissarro, y seront demain et tous les yeux depuis longtemps les cherchent dans ce musée des artistes vivants. On admettra donc que si le récit complet de ce mouvement d'art ne peut pas être écrit aujourd'hui, il est possible d'indiquer la signification des années écoulées et des œuvres subsistantes.

Comment les artistes impressionnistes se groupèrent ? Au hasard des rencontres de la vie, ce hasard où il semble qu'il y ait de l'attraction, qui fait se joindre les molécules éparses. Claude Monet, déjà compagnon de Pissarro, rencontra Renoir à l'atelier de Gleyre. Monet ne fit que paraître et disparaître, fit évader Renoir. Puis une sympathie les souda à un autre groupe, celui de Manet, de Degas, amis d'un homme de lettres : Duranty, lesquels venaient chercher le repos et la conversation du soir au café Guerbois, avenue de Clichy. Émile Zola vint aussi, amené par son compatriote Cézanne. C'est de là qu'il partit en guerre, comme Duranty, comme Duret, et c'est à peu près toute la levée de plumes qui se fit pour défendre et expliquer les nouveaux peintres. D'autres noms de chercheurs, parmi ces causeurs du soir, sont les noms de Bracquemond, de Fantin-Latour. Puis, Jongkind (1), Boudin sont aussi parmi ceux qui

(1) Sur Jongkind, voir la notice de la Première série de la *Vie artistique*, p. 61.

ont été des intermédiaires, existants, personnels, entre les peintres de 1830 et les nouveaux venus. Courbet regardait curieusement. Manet, tout aux morceaux de solide peinture, ne s'était pas embarqué encore pour le voyage en plein air. Degas ne fut pas un impressionniste. Raffaëlli, plus jeune, venu sur le tard, comprit l'ouverture d'espace qui s'était faite, mais localisa son observation, ne se donna pas à l'étude des phénomènes lumineux. De même, Forain fit partie du groupe, mais partit, avec l'ardeur et la force que l'on sait, vers la satire sociale.

§ V. — QUELQUES DATES

La première exposition du groupe eut lieu chez Nadar, 35, boulevard des Capucines, en 1874, du 15 avril au 15 mai. Il y eut là, cette première fois, un personnel un peu divers dont la liste est ainsi complète : Astruc, Attendu, Béliard, Boudin, Bracquemond, Brandon, Bureau, Cals, Cézanne, Gustave Colin, Debras, Degas, Guillaumin,

Latouche, Lepic, Lépine, Levert, Meyer, de Molins, Monet, Berthe Morisot, Mulot-Durivage, de Nittis, Ottin (Auguste), Ottin (Léon), Pissarro, Renoir, Rouart, Robert, Sisley.

Puis, voici les principales manifestations :

Le 24 mars 1875, à l'hôtel Drouot, une vente de tableaux et d'aquarelles de Claude Monet, Renoir, Sisley, Berthe Morisot. La préface du catalogue était écrite d'une façon mesurée par Philippe Burty. Les prix des tableaux de Monet varièrent entre 165 francs et 325 francs. Ceux des œuvres de Berthe Morisot entre 80 francs et 480 francs. Ceux de Sisley, entre 50 francs et 300 francs. Renoir fut le plus maltraité par les enchères : sur vingt peintures, dix n'atteignirent pas 100 francs, le prix le plus élevé fut 300 francs.

La seconde exposition eut lieu chez Durand-Ruel. En avril 1876, on put voir,

galeries de la rue Le Peletier, 11, un ensemble de 252 peintures, pastels, aquarelles, dessins, gravures, de Béliard, Legros, Pissarro, Bureau, Lepic, Renoir, Caillebotte, Levert, Rouart, Cals, J.-B. Millet, Sisley, Degas, Claude Monet, Tillot, Desboutin, Berthe Morisot, Jacques François, Ottin fils.

En 1877, le 28 mai, une vente de quarante-cinq tableaux de Caillebotte, Pissarro, Renoir, Sisley, avait lieu à l'hôtel Drouot. Les prix obtenus étaient sensiblement les mêmes que deux ans auparavant. L'hostilité de la critique, les railleries des journaux avaient pour résultat tout naturel d'empêcher ces artistes de gagner leur vie.

La même année, 1877, en avril, troisième exposition rue Le Peletier, 6. Exposants : Caillebotte, Cals, Cézanne, Cordey, Degas, Guillaumin, Jacques François, Lamy, Levert, Maureau, Monet, Berthe Morisot, Piette, Pissarro, Renoir, Rouart, Sisley, Tillot.

En 1879, du 10 avril au 11 mai, quatrième exposition avenue de l'Opéra, 28. Présents : Bracquemond, Marie Bracquemond, Caillebotte, Cals, Mary Cassatt, Degas, Forain, Lebourg, Monet, Pissarro, Rouart, Somm, Tillot, Zandomeneghi.

En 1880, du 1er au 30 avril, cinquième exposition rue des Pyramides, 10. Exposants : Marie Bracquemond, Bracquemond, Caillebotte, Mary Cassatt, Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin, Lebourg, Levert, Berthe Morisot, Pissarro, J.-F. Raffaëlli, J.-M. Raffaëlli, Rouart, Tillot, Vidal, Vignon, Zandomeneghi.

En cette même année 1880, en juin, Claude Monet expose, seul dans la galerie du journal *La Vie moderne*, 7, boulevard des Italiens. Il y a 18 numéros au catalogue, parmi lesquels les *Glaçons*, *hiver* 1879, — les *Drapeaux*, *rue Montorgueil*, *juin* 1878. La préface du catalogue, très nette, était de Théodore Duret.

En avril 1881, la sixième exposition a lieu 35, boulevard des Capucines. Les exposants, moins nombreux qu'autrefois, sont Mary Cassatt, Berthe Morisot, Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin, Pissarro, Raffaëlli, Rouart, Tillot, Vidal, Vignon, Zandomeneghi.

L'année suivante, en 1882, du 1er au 31 mars, septième exposition rue Saint-Honoré. Exposants : Caillebotte, Gauguin, Guillaumin, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley, Vignon.

En 1883, de mars à juin, une série d'expositions particulières, dans un appartement, 9, boulevard de la Madeleine, donnait successivement des résumés des œuvres de Monet, Boudin, Pissarro, Renoir, Sisley.

En 1886, du 15 mai au 15 juin, huitième exposition où se marque la dispersion du groupe. Exposants : Degas, Berthe Morisot,

Gauguin, Guillaumin, Zandomeneghi, Forain, Mary Cassatt, Odilon Redon, Camille Pissarro, Seurat, Signac, Lucien Pissarro.

En 1884, du 15 mars au 15 avril, Raffaëlli expose seul dans une boutique de l'avenue de l'Opéra, 28 *bis*.

En 1887, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Raffaëlli, Berthe Morisot étaient parmi les exposants de l'Exposition internationale de peinture et de sculpture à la galerie Georges Petit, rue de Sèze, en même temps que Whistler et Rodin.

En 1889, exposition Monet-Rodin, rue de Sèze. L'œuvre presque complète de Monet est au catalogue avec une préface d'Octave Mirbeau.

En février 1890, c'est Camille Pissarro, boulevard Montmartre, galerie Boussod Valadon. Trois mois plus tard, même lieu, Raffaëlli, ses peintures et ses sculptures. Puis, les dessins de Forain.

En mai 1891, Claude Monet expose les *Meules* chez Durand-Ruel, et en février 1892, les *Peupliers*. En ce même février, l'œuvre de Pissarro, sinon complète, du moins choisie à toutes les dates depuis 1870, est présentée avec un catalogue dont le préfacier est Georges Lecomte. En mai 1892, c'est Renoir et son œuvre, cent dix numéros au catalogue, avec préface d'Arsène Alexandre.

Une série de payages de Degas a été vue chez Durand-Ruel en 1893, et enfin, les dernières manifestations de l'art impressionniste ont été, même galerie, l'exposition de miss Mary Cassatt en novembre 1893, d'Armand, Guillaumin, en janvier 1894.

Il ressort, de ces brefs bulletins de champs de bataille, que l'acceptation de l'art de ces artistes a été extrêmement tardive, qu'il y a fallu près de vingt ans de lutte et de patience. On peut placer le moment de la première accalmie entre 1887 et 1889.

§ VI. — CITATIONS

Par quels chemins difficiles, à travers quels obstacles de la raillerie et de la haine, ces laborieux et ces convaincus arrivèrent à conquérir le droit d'exister, on le saura en se reportant à cette histoire sociale qui est écrite au jour le jour par les journaux. Je n'abuserai pas des citations : elles pourraient facilement emplir des in-folios, et il faut laisser quelque travail de recherches à l'érudition de l'avenir. Il est pourtant nécessaire de relater que l'un accusait Degas de simuler la folie, qu'un autre trouvait le dessin de Degas « un peu lâché » et qualifiait son œuvre d' « exhibition de caricatures prétentieuses », qu'un autre encore portait ce jugement sur Monet : qu'il ne daignait pas « faire de son bégaiement une parole ». L'incompréhension aboutissait généralement à l'injure. Quand le vocabulaire ordinaire était épuisé, que les exposants avaient

été traités de farceurs, comparés à M. Gagne, on leur criait généralement qu'ils étaient des communards. Pour un peu, on aurait livré leurs toiles aux pelotons d'exécution. Je n'exagère pas. Lors des ventes de l'Hôtel Drouot, où des chefs-d'œuvre de Claude Monet et de Renoir se vendirent 45 francs ou 100 francs, il fallut expulser des amateurs prêts à se livrer à des voies de fait sur ces toiles où les artistes avaient commis le crime impardonnable de se refuser à voir la terre noire, où ils avaient osé la parer de véridiques et magnifiques couleurs, telles que le violet et le lilas.

Je préfère d'autres citations.

D'abord, ces pensées de Constable, qui furent le refuge et la force du peintre anglais, et qui peuvent servir à signifier l'attitude de tous les solitaires, de tous les indipendants :

« Je sais que l'exécution de mes peintures est *singulière*, mais j'aime cette règle de Sterne : Ne prenez aucun souci des dog-

mes des écoles, et allez droit au cœur comme vous pourrez.

« On pensera ce que l'on voudra de mon art, ce que je sais, c'est que c'est vraiment le mien.

« Deux routes peuvent conduire à la renommée; la première est l'art d'imitation, la seconde est l'art qui ne relève que de lui-même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que, comme il répète les œuvres des maîtres, que l'œil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé, tandis que l'art qui veut n'être le copiste de personne, qui a l'ambition de ne faire que ce qu'il voit et ce qu'il sent dans la nature, ne parvient que lentement à l'estime, la plupart de ceux qui regardent les œuvres d'art n'étant point capables d'apprécier ce qui sort de la routine.

« C'est ainsi que l'ignorance publique favorise la *paresse* des artistes et les pousse à l'imitation. Elle loue volontiers des pastiches faits d'après les grands maîtres, elle s'éloigne de tout ce qui est interprétation

nouvelle et hardie de la nature ; c'est lettre close pour elle.

« Rien de plus triste, dit Bacon, que d'entendre donner le nom de sages aux gens rusés ; or, les maniéristes sont des peintres rusés, et le malheur est qu'on confond souvent les œuvres maniérées avec les œuvres sincères.

« Lorsque je m'asseois, le crayon ou le pinceau à la main, devant une scène de la nature, mon premier soin est d'oublier que j'aie jamais vu aucune peinture.

« Jamais je n'ai rien vu de laid dans la nature. »

Puis, je vais à Duranty, à Duret, qui furent, avec Emile Zola (plus spécialement explicatif de Manet), les premiers défenseurs de l'art impressionniste, rejoints, aidés plus tard par la tranquillité acerbe d'Huysmans, par l'enthousiasme de poète de Mirbeau.

Cette nouveauté liée au passé, cette peinture d'Occident en rapport avec l'art d'Extrême-Orient, cette jeunesse savante, cette

ingénuité ardente, Duranty les a bien vues apparaître lorsqu'il écrivit dans la *Nouvelle Peinture* : « C'est une grande surprise, à une époque comme celle-ci, où il paraissait qu'il n'y avait plus rien à trouver; à une époque où l'on a tellement analysé les périodes antérieures, où l'on est comme étouffé sous la masse et le poids des créations des siècles passés, c'est vraiment une surprise que de voir jaillir soudainement des données nouvelles, une création spéciale. Un jeune rameau s'est développé sur le vieux tronc de l'art. Se couvrira-t-il de feuilles, de fleurs et de fruits ? Etendra-t-il son ombre sur de futures générations ? Je l'espère. »

Il continuait en énumérant ce que ces arrivants avaient apporté : une coloration, un dessin et une série de vues originales, et il s'expliquait avec une si belle netteté qu'il a gardé la parole, et qu'il n'y a pas à recommencer ces explications. Les voici donc formulées par lui :

« Dans la coloration, ils ont fait une

véritable découverte, dont l'origine ne peut se retrouver ailleurs, ni chez les Hollandais, ni dans les tons clairs de la fresque, ni dans les tonalités légères du XVIIIe siècle. Ils ne se sont pas seulement préoccupés de ce jeu fin et souple des colorations qui résulte de l'observation des valeurs les plus délicates dans les tons ou qui s'opposent ou qui se pénètrent l'un l'autre. La découverte de ceux-ci consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière *décolore* les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière.

« D'intuition en intuition, ils en sont arrivés peu à peu à décomposer la lueur solaire en ses rayons, en ses éléments, et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles. Au point de vue de la délicatesse de l'œil, de la subtile pénétration du coloris, c'est un résultat tout à fait extraordinaire. Le plus savant physicien ne pourrait rien

reprocher à leurs analyses de la lumière....

« ... Les romantiques ignoraient absolument tous ces faits de la lumière, que les Vénitiens avaient cependant entrevus. Quant à l'Ecole des Beaux-Arts, elle n'a jamais eu à s'en préoccuper, puisqu'on n'y peint que d'après le vieux tableau et qu'on s'y est débarrassé de la nature.

« Le romantique, dans ses études de lumière, ne connaissait que la bande orangée du soleil couchant au-dessus de collines sombres, ou des empâtements de blanc teinté soit de jaune de chrome, soit de laque rose, qu'il jetait à travers les opacités bitumineuses de ses dessous de bois. Pas de lumière sans bitume, sans noir d'ivoire, sans bleu de Prusse, sans repoussoirs qui, disait-on, font paraître le ton plus chaud, plus monté. Il croyait que la lumière colorait, excitait le ton, et il était persuadé qu'elle n'existait qu'à condition d'être entourée de ténèbres. La cave avec un jet de clarté arrivant par un étroit soupirail, tel a été l'idéal qui gouvernait le romantique. Encore aujourd'hui, en tous pays, le pay-

sage est traité come un fond de cheminée ou un intérieur d'arrière-boutique.

« Cependant tout le monde, au milieu de l'été, a traversé quelques trentaines de lieues de paysage, et a pu voir comme le coteau, le pré, le champ s'évanouissaient pour ainsi dire en un seul reflet lumineux qu'ils reçoivent du ciel et lui renvoient ; car telle est la loi qui engendre la clarté dans la nature ; à côté du rayon spécial bleu, vert, ou composé qu'absorbe chaque substance, et, par-dessus ce rayon, elle reflète et l'ensemble de tous les rayons et la teinte de la voûte qui recouvre la terre. Eh bien, pour la première fois des peintres ont compris et reproduit ou tenté de reproduire ces phénomènes ; dans telle de leurs toiles, on sent vibrer et palpiter la lumière et la chaleur ; on sent un enivrement de clarté qui, pour les peintres élevés hors et contre nature, est chose sans mérite, sans importance, beaucoup trop claire, trop nette, trop crue, trop formelle. »

Et la conclusion de Duranty est curieuse,

si l'on songe à l'influence acquise et aux imitations survenues :

« Cependant, quand je vois ces expositions, ces tentatives, je suis pris d'un peu de mélancolie à mon tour, et je me dis : ces artistes, qui sont presque tous mes amis, que j'ai vus avec plaisir s'embarquer pour la route inconnue, qui ont répondu en partie à ces programmes d'art que nous lancions dans notre première jeunesse, où vont-ils ? Accroîtront-ils leur bien et le garderont-ils ?

« Est-ce que ces artistes seront les produits d'un grand mouvement de rénovation artistique, et si leurs successeurs, débarrassés des difficultés premières de l'ensemencement, venaient à moissonner largement, auraient-ils pour leurs précurseurs la piété que les Italiens du XVIe siècle gardèrent aux *quatorze centistes* ?

« Seront-ils simplement des fascines, seront-ils les sacrifiés du premier rang tombés en marchant au feu devant tous et dont les corps comblant le fossé feront le pont sur lequel doivent passer les combattants

qui viendront derrière ? les combattants, ou peut-être les escamoteurs, car il est bon nombre de gens habiles, d'esprit paresseux et malin, mais aux doigts laborieux, qui, à Paris, dans tous les arts, guettent les autres et renouvellent avec le monde naïf des inventeurs, des découvreurs de filons, la fable des marrons tirés du feu et les scènes que l'histoire naturelle nous décrit, qui se passent entre les fourmis et les pucerons. Ils s'emparent lestement, au vol, de l'idée, de la recherche, du procédé, du sujet que le voisin a péniblement élaborés à la sueur de son front, à l'épuisement de son cerveau surexcité. Ils arrivent tout frais, tout dispos, et en un tour de main, propre, soigneux, adroit, ils escamotent à leur profit tout ou partie du bien du pauvre autrui, dont on se moque par-dessus le marché, la comédie étant vraiment assez drôle. Encore est-il bon que le pauvre autrui puisse conserver par devers lui la consolation de dire à l'autre : « Eh! mon ami, tu prends ce qui est à moi ! »

« En France surtout, l'inventeur dispa-

raît devant celui qui prend un brevet de perfectionnement, le virtuosisme l'emporte sur la gaucherie ingénue, et le vulgarisateur absorbe la valeur de l'homme qui a cherché. »

C'est ce qui fut résumé par Degas le jour où il dit avec le bonheur de formule qui est si fréquemment le sien :

« On nous fusille, mais on fouille nos poches ! »

Un écrivain d'art qui est en même temps un collectionneur émérite, Théodore Duret, qui défendait Manet, remarquait Degas, Pissarro, dès le Salon de 1870, et qui expliquait plus tard les Impressionnistes dans des articles, des brochures, en même temps qu'il acquérait leurs œuvres et les plaçait dans sa galerie, s'est également attaché à montrer que le groupe des peintres nouveaux était le produit d'une évolution régulière de l'école française. Il montrait, comme ascendants immédiats, Corot, Courbet, Manet, signalait l'influence de l'art japonais. La brochure : *Les Peintres*

Impressionnistes, qu'il publiait en 1878, est d'une bonne humeur de ton, d'une sûre critique, d'une prédiction tranquille, qu'il est bon de rappeler aujourd'hui, alors que seize ans se sont écoulés. Théodore Duret apprenait à ceux qui l'ignoraient, dans sa « Préface contenant quelques bonnes petites vérités à l'adresse du public », que la peinture impressionniste avait trouvé des adeptes, des critiques, des amateurs même, qui se délectaient de la possession des toiles raillées. Il montrait que les railleries et les rires allaient à l'adresse d'hommes attentifs et sincères, possédés par le sentiment de fidélité à la nature, il parcourait rapidement les étapes de l'art du passé, et il concluait :

« Convives ! vous êtes bien à table, gardez vos sièges ; nous allons mettre une rallonge et nous asseoir à vos côtés. Nous apportons un nouveau plat ; il vous procurera les délices de sensations nouvelles. Goûtez avec nous.

« — Nous l'avons déjà goûté, votre nouveau plat. Il ne vaut rien.

« —Goûtez encore. Le goût est question

d'habitude et le palais a besoin d'apprentissage.

« — Non, c'est inutile. Nous ne reviendrons point de notre premier jugement.

« — Eh bien ! vous vous trompez, vous en reviendrez. »

Duret avait raison : on en revient, on en reviendra davantage encore.

§ VII. — PHÉNOMÈNES LUMINEUX ET PHÉNOMÈNES SOCIAUX

Il faut distinguer dans cet assemblage d'hommes qui se présentent réunis par les catalogues des expositions et les malédictions de la critique. Ils se sont tour à tour appelés les Intransigeants, les Indépendants, les Impressionnistes, etc. Mais les premières épithètes ne faisaient que définir leur attitude sociale, en face des Salons, des récompenses officielles, de la guerre des journaux. C'est le nom d'Impressionnistes qui leur est resté, quoiqu'il ne les englobe pas tous, par la raison que c'est ce nom qui a

paru résumer la nouveauté de l'apport. C'est Monet qui a fourni l'enseigne sans le vouloir en exposant une ébauche (aujourd'hui dans la collection de Bellio) sous le titre d'*Impression*, un lever de soleil sur l'eau. Quelqu'un prit le mot, le jeta aux nouveaux venus qui l'acceptèrent, comme autrefois les Jacques, les Gueux acceptèrent les désignations de leurs ennemis.

Si donc j'avais voulu m'en tenir à un groupe spécial, à une formule définie, j'aurais seulement fait figurer ici la peinture de Monet, de Pissarro, de Renoir, de Berthe Morisot, de Sisley, mais j'ai préféré ne pas séparer ceux qui se sont autrefois réunis, quelles que soient leurs divergences de visions et de pensées. C'est l'histoire d'un moment, d'une phase, non l'histoire d'une technique. Ces hommes ont été combattus et victorieux ensemble, il me plaît de les laisser ainsi avec leurs physionomies diverses. Malgré les tendances, les conquêtes, les évolutions, la continuité de l'art, les courants humains qu'il crée sans cesse, il

faut bien en arriver, pour représenter une époque, aux physionomies diverses. Qu'on le veuille ou non, ceux qui ont été les plus grands réalisateurs finissent par traverser les temps, par laisser leurs compagnons en route, par apparaître seuls, de par la souveraineté de leur œuvre. Toute l'histoire de l'art est ainsi faite. L'érudition peut vouloir tout dire, montrer tout ce qui a servi, tout ce qui est intermédiaire, s'ingénier à retrouver l'au jour le jour, rendre complète justice à chacun. Cela, elle a certes raison de le faire. Mais, même par le travail de l'érudition, on arrive à des résumés, à des concentrations significatives, et des noms émergent. Peu à peu même, dans un même ordre de production, un seul nom vient lentement, d'une ascension sûre, à la place dominante, et celui-là n'est plus même considéré comme un chef d'école, mais comme le représentant d'une manière d'être humaine, comme le maître d'une région qui est un monde de formes, de sentiments, d'idées.

Nul ne peut songer à prévoir pour les

artistes créateurs qui vivent de son temps cet inconnu de la destinée future. Chacun de nous est bien obligé de réfléchir et d'apprécier avec les émotions qui sont les siennes, avec les idées qui lui viennent de son métier, qu'il s'assimile et transforme selon ses moyens. Ce n'est donc pas un jugement rendu de la part d'une postérité que j'ignore que j'essaye de formuler ici. Je ne crois pas à cette critique en avance, et je serais désolé de rédiger des décrets. Non, je voudrais pouvoir prendre mon temps tel qu'il est, me rendre le compte que je puis des choses avec lesquelles je suis en contact pendant une minute, songer aux raccourcis, à l'essentiel du passé, et puisqu'il m'est donné d'exprimer ma sensation d'éphémère, l'exprimer avec la précaution et la conscience auxquelles je peux atteindre.

Donc, sur cette période de trente années embrassée ici, à travers toutes ces œuvres, entre tous ces noms, je voudrais faire un partage équitable, marquer des choix qui soient dictés par les faits

mêmes, par la persistance des personnalités, par la force de l'œuvre. C'est la raison intellectuelle, après la raison de fait donnée tout à l'heure, pour laquelle je ne m'en suis pas tenu à l'impressionnisme seul. S'il ne s'agissait que d'une formule, il faudrait aller à un nom, s'en tenir à celui-là. Ceux qui auraient parlé les seconds, ou qui auraient parlé incomplètement, ne nous diraient pas des choses du même intérêt. Je garde donc l'enseigne simplement parce qu'elle est là, mais j'élargis la formule, et je fais figurer ici, avec ceux qui ont eu surtout la préoccupation des phénomènes lumineux, ceux qui ont eu la préoccupation des phénomènes sociaux.

Est-ce à dire que les choses se séparent aussi nettement, que les premiers n'ont jamais aperçu leurs entours, que les seconds n'ont pas cherché la clarté véridique de ce qui prenait leur attention d'observateur. Si Monet s'est donné tout entier à la recherche passionnée de l'univers lumineux, si Degas a concentré toutes ses forces d'esprit devant la physiologie des formes et

certains spectacles de civilisation, Pissarro n'a-t-il pas évoqué la vie rurale dans la lumière des champs ? Renoir n'a-t-il pas vu la beauté des visages et la poésie du faubourg sous le même soleil qu'il voit se refléter sur les paysages? Raffaëlli n'a-t-il pas cherché une atmosphère en rapport avec les drames et les comédies dont il est le témoin passionné ? l'œuvre de Manet n'est-elle pas l'image d'une évolution incessante qui va des plus belles traditions de la peinture aux spectacles directs, de la beauté du morceau à la beauté de l'espace ?

Ici, d'ailleurs, en songeant à Degas, à Forain, à Raffaëlli, je souscris à une remarque faite un jour par ce dernier, parce qu'il m'apparaît qu'il y a là une vérité. Pourquoi les chercheurs de lumière seraient-ils seuls les impressionnistes ? Ceux qui viennent d'être nommés sont des impressionnistes par le dessin, et leurs recherches qui comportent, forcément, la recherche de la lumière, valent aussi par l'inattendu de la sensation, par la vérité fugitive de la silhouette

aperçue, par tout le momentané, si expressif de l'ensemble de la vie, qu'ils ont aperçu et fixé. Quelques traits égratignés par Forain sur une page blanche donnent l'impression de gens, de caractères, de milieux.

§ VIII. — LA ROUTE OUVERTE

C'est une preuve nouvelle, à ajouter aux autres, que l'impressionnisme ne fut pas une doctrine restreinte, valable pour un temps, une formule étroite à classer parmi les curiosités de l'art, mais que ce fut au contraire un chapitre de l'histoire universelle, l'art pris où il était et mené plus loin, la vie continuée. Ne songez plus aux vaines querelles, prenez le mot pour ce qu'il est, scrutez-le, dégagez-en le sens général, et il vous apparaîtra applicable dans tous les temps, à toutes les productions d'art, partout où vous apercevrez sur la toile une lueur subite et propagée ou une furtive silhouette humaine. Pour prendre des exemples tout près de nous, chez des artistes qui semblent à l'opposé de ceux-là qui sont en question ici, est-ce

que Whistler, Carrière ne sont pas des impressionnistes par le côté *passant* de leur œuvre?

J'en dis assez, je l'espère, pour détruire, si elle existe encore, l'idée de secte, pour empêcher de croire qu'il puisse naître dans l'esprit de qui que ce soit la pensée de barrer la route, au nom de l'Impressionnisme, à la marche d'un art vivant. C'est au contraire la route ouverte, l'appel aux forces nouvelles de demain, à l'évolution sans fin. Ce titre : *Histoire de l'Impressionnisme* n'a pas été choisi au hasard. Non pas qu'il soit significatif d'une ambition secrète, et que je prétende avoir donné un compte rendu définitif. Que non! Si ce n'avait été la longueur, le titre aurait pu être : *Notes pour servir à l'histoire de l'Impressionnisme,* ou *Contribution à l'histoire de l'Impressionnisme.* Mais que l'on entende bien que ce mot d'Histoire, quoique justifié du mieux que j'ai pu, veut surtout dire que c'est là le récit d'une période, née d'une tradition et préparant un avenir.

Ce sont maintenant les noms de ceux qui se sont réunis comme il vient d'être dit, que l'on va trouver inscrits à la suite de cet avant-propos. Je pourrais prolonger encore ce chapitre par des faits, par des considérations, par des citations significatives. Je n'en fais rien. Je voudrais maintenant montrer des œuvres. Chacun des chapitres qui suivent, où je ne suis pas seul à parler, où des aspects du monde vus par des intelligences sensibles sont évoqués, va indiquer les preuves d'originalité, les significations exactes. Chacun de ces artistes représente une manière d'être, parle un langage individuel. La critique est là pour apercevoir les manifestations, pour dégager des œuvres les définitions. La définition de l'impressionnisme est donc incluse là avec le reste, et ce reste, c'est l'art qui se définit lui-même comme l'impression ressentie par l'homme éphémère devant la nature permanente. Les plaisanteries n'ont qu'un temps. Il ne s'agit pas de tableaux de cinq minutes où le peintre se tient au semblant des apparences. Ces apparences sont per-

pétuelles, la vie ne s'arrête pas : c'est seulement l'art qui peut la fixer. Les hommes que voici et qui ont simplement cherché plus de vérité sont donc des artistes, c'est à-dire des hommes qui ont eu la sensation d'un moment entre deux éternités.

II

CLAUDE MONET

§ I. — DÉBUTS

Le même chapitre d'histoire artistique peut être écrit pour tous ceux qui ont dédaigné les procédés en usage, qui ont vu avec leurs yeux la nature et l'homme, qui ont raconté leur observation et leur rêverie dans le livre, la partition, le tableau, la statue, en un langage qu'ils employaient naturellement, puisque ce langage, ils le trouvaient en eux-mêmes pour exprimer leur individu et les rapports de leur individu avec le monde extérieur. Pas une seule fois, l'homme qui est venu changer le courant des idées reçues n'a été accueilli et compris de la foule, et il y aurait naïveté à s'en étonner.

Si la rapidité des informations et le demi-savoir ont leurs avantages, ils ont aussi leur désavantages, et les chercheurs de nouveau l'apprennent bientôt à leurs dépens. Tous les jours, en art, quelques-uns se trouvent pour spéculer grossièrement sur le choix d'un sujet ou l'emploi d'une méthode. En même temps que ceux-là, se produisent des impuissants, des bègues, qui pressentent confusément les choses, mais ne peuvent parvenir à les exprimer. L'homme qui apporte un don et une science est ordinairement confondu avec les uns et avec les autres : il a à la fois pour adversaires l'indifférence ignorante et la mauvaise foi réfléchie. Selon l'humeur ou le calcul, il est traité en grotesque ou en charlatan. Ceux qui ne se donnent pas la peine de regarder, et ceux qui prévoient un dérangement de leur industrie, déclarent au nouveau venu une guerre de railleries et d'injures, attaquent son talent, sa personne, son existence, l'empêchent de trouver un morceau de pain en échange d'un chef-d'œuvre, lui interdisent de vivre.

L'histoire de ces erreurs et de ces partis pris n'est donc pas toujours gaie, elle a parfois une conclusion amère. L'artiste acharné au travail peut succomber à la peine sans avoir rien compris aux plaisanteries et aux réquisitoires. Son œuvre reste, mais sa cervelle d'homme de génie tombe en terre, dans la poussière mortuaire d'un cimetière de village ou de la fosse commune d'une ville, sans avoir jamais été traversée par un rayon de gloire. Elle ne saura jamais que les critiques repentis et les marchands hypocrites clament l'éloge du mort glorieux, ouvrent des souscriptions pour que se dresse, sur sa tombe de pauvre ou sur la place de sa commune natale, une statue taillée par un sculpteur de l'Institut.

Si quelques-uns, écrivains, musiciens ou peintres, ont pu échapper au sort de Jean-François Millet, s'ils n'ont pas eu, leur vie durant, le souci de la subsistance des leurs, c'est qu'ils étaient nés, sinon fortunés, au moins indépendants.

Si d'autres, après des années de lutte et

de misère, ont pu arriver à conquérir la tranquillité de leur besogne, peut-être n'y a-t-il là qu'un hasard de circonstances, une défense plus tenace de l'individu, aidé par quelques partisans, des amateurs entêtés, des hommes de lettres résolus à tout dire.

C'est le cas de Claude Monet.

Celui-là, particulièrement, a été criblé de quolibets, a servi de cible à l'esprit des journaux. Lorsqu'il était question de lui, la blague facile s'aggravait de fureur. On eût dit que la rage troublait les yeux de ceux qui regardaient ses toiles, faisait trembler la main de ceux qui exerçaient sur lui leur critique. Jamais, pour personnne, l'injustice des arrêts, la violence des épithètes n'ont été poussées plus loin. Il a eu à subir les jugements lourds des prétentieux, le persiflage des boulevardiers, la colère des arrivés troublés dans leur négoce, les complots qui se traduisent par le silence, par les refus d'admission dans les expositions publiques, par les mensonges brutalement exprimés par les journaux.

Au nom des vagues esthétiques et des modes régnantes, on bafouait son œuvre de telle façon qu'il fallait un courage surhumain, à un marchand, à un amateur, pour encourager par un achat une aussi criminelle entreprise de peinture. Ce furent les années mauvaises entre toutes. Au Salon, quand Monet se hasardait à présenter une toile, ou elle était refusée, ou elle était accrochée à des hauteurs inaccessibles, dans les salles où personne ne va. Le peintre renonça vite à cette publicité. N'est-ce pas dans le catalogue du Salon de 1868, que l'on trouve, pour la dernière fois, trace d'un envoi: *Navires sortant des jetees du Havre?* Les batailles ne furent plus livrées que dans les salles d'expositions privées. Là, les efforts de ce courageux furent représentés comme un travail de mystification. Les plaisantins des journaux riaient, la foule moutonnière riait. Les choses se passent encore de la même façon, en 1880, devant les tableaux exposés dans la galerie de la *Vie moderne*, en 1883, dans les salons du boulevard de la Madeleine,

en 1886, dans la galerie de la rue de Sèze.

§ II. — MERS, RIVIÈRES, FOULES

On aurait dû commencer à voir, pourtant, que Claude Monet serait classé, en France, au moins comme un des paysagistes qui ont su analyser avec le plus de sagacité l'état de l'atmosphère et la qualité de la lumière. Il n'y avait qu'à passer devant ses tableaux exposés pour s'en convaincre. C'étaient, pour la plupart, en 1880, en 1883, des bords de mer, des bords de rivière. Ici, le ciel et l'eau sont gris, le brouillard est en suspension. Là, le soleil joue à travers l'air humide, met toutes choses en pleine clarté. Et toujours, les dégradations de lumières, les tranparences ou les opacités d'atmosphères, la densité de l'air autour des objets sont exprimées avec une sûre délicatesse.

En général, le dessin est sommaire. Monet voit l'ensemble des choses, cherche leur représentation par le moins de lignes

possible. Quelques plans très simples, une ligne d'horizon, et le tableau est construit. C'est alors que le peintre s'acharne à rendre à la fois tous les détails des tons et tous les accidents de la lumière,— la couleur et la valeur. Par les tons vierges et par les nuances intermédiaires, il exprime les plans, les reliefs, les lointains, le mouvement. Il réussit à analyser la couleur toujours changeante, toujours mouvante, de l'eau qui court dans les rivières, qui bout et écume au pied des rochers et des falaises, — il montre cette couleur faite de l'état du fond, de l'état du ciel et des reflets des objets. Il étudie les terrains, écroulements de dunes, flancs de falaises, comme un géologue : du bout de son pinceau, il met en lumière toutes les pierres, tous les minerais, tous les filons. Il tient compte de toutes les actions extérieures : il peint l'herbe desséchée par le vent et trempée par la pluie, il reproduit à merveille les rocs mouillés, découverts par la marée basse, sur lesquels le flot a laissé des paquets d'herbes gluantes.

On pouvait se rendre compte des qualités

de dessin de Monet devant le *Chemin creux à Pourville*, un tableau fait de trois lignes droites : deux talus feuillus, herbus, fleuris, dont les bases se rejoignent, et la mer dans le fond, — ou devant le *Poste de douaniers*, où l'énorme falaise est vue en raccourci, où la mer est vue d'en haut, aspects que nul encore n'avait osés. On pouvait admirer partout la couleur pétrie avec la lumière, dans les paysages de Normandie, prairies aux herbes grasses, sommets de falaises desséchés par le vent, brûlés par le soleil,— dans les paysages coquets pris aux bords de la Seine, les ponts élégants enjambant l'eau, les bateaux peints de couleurs claires filant entre les rives chargées de verdures gracieuses. Et l'artiste s'éprenait aussi, devait nous faire nous éprendre des tristesses du brouillard, des aubes glacées, des rues encombrées de neiges boueuses : l'*Effet de brouillard au bord de la mer*, le *Matin*, l'*Effet de neige à Argenteuil*, — et les *Pêcheurs à la ligne*, une réalité qui a des allures de cauchemar.

Il peignit aussi le *Train*, le *Pont de l'Europe*, où rien n'apparaît, où rien ne manque, merveilles d'indications qui donnent la sensation du train qui va par saccades ou qui serpente, du mécanisme de ces énormes pièces de ferrailles, de la fumée qui s'épand dans l'air. Il fixe l'impression de la foule dans le *Boulevard des Capucines*. Ce *Boulevard* a longtemps servi aux objections contre la peinture de Claude Monet. On n'en était pas à comprendre qu'autre chose est de fixer une foule que de faire le portrait d'un homme. Le travail serré qui peut être de mise pour reproduire les traits d'un modèle, le caractère individuel d'une physionomie, n'a que faire ici, où il s'agit de maisons qui se présentent par blocs, de voitures qui se croisent, de piétons qui circulent : on n'a pas le temps de voir un homme, une voiture, et le peintre qui s'attardera à ces détails ne réussira pas à saisir la confusion de mouvements et la multiplicité de taches qui constituent l'ensemble. Claude Monet n'est pas tombé dans une semblable erreur : sa toile est vi-

vante, agitée, comme le Paris qui l'inspira.

Auprès de ces beaux paysages, des natures mortes apportaient leur renseignement de peinture. Le maître paysagiste est un maître décorateur qui a le respect de la réalité. Comme preuve, la décoration du salon de M. Durand-Ruel, et quantité de toiles : pommes, glaïeuls, poires, raisins, bocal de prunes, chrysanthèmes, soleils, pâtisseries, qui supportent peu la comparaison. Les soleils flambent. Les glaïeuls à la tige droite et verte ont la fleur aux nuances alanguies des plantes d'eau. Les raisins sont mûrs, dorés, crevassés, mouillés de sirop. Les pommes, rondes et dures, remplissent bien le panier. La galette, très cuite, dorée, croustillante, égale l'immortelle brioche de Chardin.

Cela aurait dû suffire pour prouver la maîtrise d'art, la splendide matérialité, la beauté du réel. La conception d'une poésie supérieure, de la plus admirable vision de l'univers, aurait été perceptible plus

tard. Mais les évolutions sont lentes, les certitudes de la compréhension ne s'affirment pas brusquement. Les critiques et les visiteurs, pour la plupart, restaient réfractaires.

Heureusement, si les pratiques de la critique et les allures des visiteurs ne changeaient pas, Monet, lui non plus, ne changeait pas. Même aux plus tristes jours, il eut la force d'âme des plus stoïques, la volonté des plus croyants. Pas une seule fois, il n'eut la pensée de consentir à une concession, d'amoindrir la hardiesse de sa manière, l'âpreté d'observation et l'ivresse de lumière qu'on lui reprochait comme des vices. Non pas que l'homme ait jamais été mangé par la lèpre de la vanité, que son cerveau ait été obscurci par les fumées de l'orgueil. Comme tous les forts, il est perpétuellement en éveil, en défiance de lui-même, il exerce sur ce qu'il produit le plus attentif examen, il souffre de ne pouvoir se satisfaire davantage.

Car il a pour témoins de son travail des critiques autrement rigoureux que les dis-

cuteurs ordinaires. Ces témoins, auxquels il confronte perpétuellement les œuvres qu'il crée dans une perpétuelle fièvre de production, sont les objets ou les éléments qu'il voudrait reproduire avec leur grâce ou leur grandeur, les fleurs, les arbres, les pierres, les falaises, les rocs, les lames, les nuages, le sol, la lumière, l'espace. Confrontation perpétuelle, puisqu'il vit dehors, toujours en marche, toujours à la recherche de la nature, au Nord, au Midi, en Hollande, en Italie, — dans la campagne des prairies et des vergers, au printemps, — devant la mer de Normandie et de Bretagne, en hiver.

Il est bien occupé de ce qu'on peut dire de lui dans les feuilles. Il pense bien à ce que peuvent manigancer ceux qui lui ont découvert une maladie de l'œil, les mêmes. sans doute, qui ont inventé que Delacroix ignorait la peinture, que Millet n'avait jamais vu le paysan, que Degas ne savait pas dessiner. Il a d'autres sujets d'inquiétude. Il se hâte, aujourd'hui, à travers la campagne, vers l'endroit où il était installé hier.

Il se demande s'il va retrouver, à peu près identique, la combinaison de lumière, d'ombre, de reflets d'eau et de ciel, devant laquelle il a vécu ardemment sa journée de la veille.

Une telle énergie devait lasser le sort. Enfin, la situation de Monet a changé. Peu à peu, le ton s'est modifié dans les endroits où l'on parlait de lui, dans les journaux où l'on écrivait sur lui. Cela s'est passé entre 1884 et 1887, pendant les années où Monet prit part aux expositions internationales de la rue de Sèze. Le lieu d'exposition y est-il pour quelque chose, prend-on des précautions pour parler de la peinture accrochée aux murs de la salle mondaine, et le style des comptes rendus doit-il se transformer quand les tableaux que l'on avait l'habitude de voir chez M. Durand-Ruel passent chez M. Georges Petit. On allégua que le peintre était en progrès, en pleine période de formation définitive. C'est possible, mais il fallait donc prévoir, au départ, une telle arrivée. On dit encore qu'il a consenti à des

atténuations. En est-on bien sûr? et les tableaux anciens, englobés avec les tableaux nouveaux, dans les mêmes éloges, parfois même placés en première ligne, qu'est-ce que cela signifie? On répond que les tableaux anciens se sont « faits ».

Ce sont plutôt les yeux qui se sont faits à cette peinture de franchise et de séduction, dont la séduction n'opéra d'abord que sur quelques-uns. Tant est vraie cette profonde parole de Baudelaire inscrite dans le volume de ses Œuvres posthumes : « Les nations n'ont de grands hommes que malgré elles — comme les familles. Elles font tous leurs efforts pour n'en pas avoir. Et ainsi, le grand homme a besoin, pour exister, de posséder une force d'attaque plus grande que la force de résistance développée par des millions d'individus. »

§ III. — LA HAYE, BORDIGHERA, BELLE-ILE-EN-MER

La date de 1887 est donc significative

dans la biographie artistique de Claude Monet. C'est l'année où il expose les paysages peints à Bordighera, à la Haye, à Belle-Ile-en-Mer.

D'abord, se vérifiait la force de durée des œuvres anciennes. On revit ces toiles d'autrefois : *Un coin d'appartement*, deux pièces en enfilade garnies de rideaux, de vases, de plantes, où était surtout étudiée l'entrée de l'air et de la lumière dans un intérieur, un enfant, debout, reflété dans le parquet ciré, enveloppé de l'atmosphère bleue d'un jour de chaleur : sûrement, il y a du soleil et un ciel d'azur au dehors. Le second tableau : une *Locomotive en gare*. Des ombres se silhouettent et passent dans la fumée, des lumières courent en lignes fines sur le mouillé des rails, on a l'impression de la trépidation qui fait bruire les sonores verrières. — On avait fait émeute autrefois autour de ces toiles, alors qu'elles étaient accrochées aux murs des salles d'expositions impressionnistes. Ceux qui ne comprenaient pas dans ce temps-là comprennent main-

tenant, ou font semblant de comprendre, quelques-uns qui louent ne se souviennent pas qu'ils ont dénigré. Qu'importe! Parcourons les régions nouvelles.

Les champs de tulipes, près la Haye, les champs de fleurs drues et serrées, poussées à ras de terre, resplendissent en éclosions bigarrées, en verts violents, en jaunes d'or, en rouges de pourpre et de vermillon. Chaque fleur perd sa forme précise dans ces prodigieuses agglomérations, contribue seulement à former ces traînées de couleurs, ces sillons illuminés qui s'en vont courir au loin, qui s'arrêtent au bord du canal paresseux, plat comme une grande route, pour recommencer de l'autre côté, au delà des lourds bateaux, autour des moulins dont les ailes virent lentement sur tous les points de la plaine placide.

L'atmosphère du pays, atmosphère blonde, chargée d'eau, embrumée par la vapeur exhalée des ruisseaux et des marais, propre à faire reluire les carreaux de faïence dans les villes, est aussi pour faire resplendir

dans la campagne ces fleurs étranges, rayées, tachées, qui semblent découpées dans des robes orientales.

Si l'artiste a pénétré et exprimé la Hollande avec un tel bonheur, il ne s'est pas trouvé non plus en défaut devant la nature méridionale.

Parmi les toiles de cette série, il en est une qui est comme le résumé de cette partie merveilleuse de la corniche comprise entre Nice et San Remo. Un groupe de figuiers aux feuilles luisantes enchevêtre le dessin de ses troncs et de ses branches souples comme des lianes, et c'est à travers cet entrelacement que s'aperçoivent, bien loin, bien bas, dans un fond d'abîme, la mer bleue et les maisons blanches d'une ville endormie dans la chaleur. Toile extraordinaire, emplie d'une pousse de végétation inouïe, embrasée de lumière, qui fait tout pâlir autour d'elle, qui éclate comme une subite apparition de soleil.

Deux autres toiles donnent la même impression avec des aspects différents. Dans la

Vallee de Sasso, une brume chaude erre aux flancs des montagnes, intercale ses fumées délicates parmi les palmiers et les pins étagés, les citronniers ponctués de fruits d'or. La rue de Bordighera, *Via Romana*, est obstruée par des palmiers et des fleurs. Dans le fond s'élèvent des montagnes verdâtres et comme transparentes dans l'embrasement du milieu du jour. Les vapeurs vertes et bleues, les rayons épars, les reflets des choses sont en suspension dans l'air. La vérité, la subtilité de vision sont incomparables.

Par Belle-Ile, Monet acheva de se révéler apte à peindre toutes les configurations du sol, tous les états de l'atmosphère, toutes les tranquillités et toutes les fureurs de l'eau. Il se montre aux prises avec une nature nouvelle pour lui, puisqu'il avait borné jusque là ses courses vers l'Ouest aux champs de Vetheuil et aux falaises normandes. On peut le dire sorti triomphant de la bataille qu'il est allé livrer aux lames de l'Océan et aux roches de Bretagne, son talent s'est

trouvé de force et a pu vaincre cette terre granitique et ces eaux redoutables. Pour la première fois, la terrible mer de là-bas a trouvé son historien.

Port-Coton, Port-Goulphar, Port-Domois, ce sont les noms que l'on trouve à chaque instant au dessous de ces caps, de ces blocs, creusés en grottes, agglomérés en fortifications. Ce sont des côtes désertes, des rochers déchiquetés, des pyramides dressées solitairement en avant des falaises, striées par l'écume, engluées par les mousses et les lichens, — des creux de grottes qui s'ouvrent comme des cryptes mystérieuses, — des mamelons pelés, jaunis et rougis par la végétation d'automne, arrondis et épais comme des bêtes mal dégrossies, des pachydermes à croûtes épaisses, — des rocs percés en arches, — des promontoires couleur de fer et de rouille, hauts, carrés et massifs comme des cathédrales, qui s'en vont au loin tomber tout droits dans la mer.

La mer entoure ces solides remparts, ces fiers bastions, ces monstrueuses pierres qui

donnent ici, à l'œil qui les regarde, l'impression même de la dureté et de la pesanteur. Mais les vagues qui apparaissent, qui déferlent depuis le haut des cadres, sont bien les adversaires qui conviennent à ces immobiles combattants. Elles accourent en rangs pressés et l'on est stupéfait de l'infini de leur nombre, elles remplissent l'espace de leurs larges bonds, elles se brisent comme des glaives contre les parois inflexibles, elles se dissolvent en ruissellements. On a à la fois l'impression de l'eau lointaine, immobile à l'horizon livide, des espaces d'eau frissonnant sous le ciel, des perceptibles formations de vagues, de leur arrivée tumultueuse et pressée, des mouvements incessants et tout proches qu'elles font pour mordre et desceller les assises des rochers.

Au contraire, à l'entrée de cette grotte, cette eau agitée se fait calme, la traîtresse effleure la pierre, la baise, la caresse, devient transparente, se fige en ses profondeurs vertes et bleues. Le long de ces côtes sauvages, par une journée de beau temps qui

ressemble à une accalmie, la mer est rigide, des remous et des cercles reproduisent encore très loin vers le large la forme du cap, les lames qui se déroulent lentement se brisent avec des cassures de marbre, l'écume qui ourle cette avancée de la terre est d'un bleu de pierreries. Entre les rochers, dans les chemins encaissés qu'ils construisent, s'établissent des cascades réduites, des cours d'eau minces comme des rigoles, un va et vient de flots apaisés dont les filaments de mousse dessinent des lignes tremblées et des losanges. Toutes les heures de la marée sont écrites à l'étiage de ces murailles qui surplombent l'abîme, on peut noter les phases des envahissements et des reculs.

Enfin, voici le paysage de mer dans toute son horreur, pendant la tempête d'octobre 1886. Toute l'étendue de l'eau est dans le même mouvement. La vague inconsciente semble se jeter vers un but qu'elle perçoit, les rochers disparaissent sous les trombes, vont se désagréger sous l'effort furieux de cette meute qui griffe et qui mord, l'écume savoneuse et liliaciée est

crachée vers la côte par les vents du Sud. C'est le règne de l'eau et de l'ouragan.

Monet, ce peintre de la mer, est en même temps le peintre de l'air et du ciel. Il ne saurait en être autrement. Ces tableaux sont vus d'ensemble. Toutes ces formes et toutes ces lueurs se commandent, se rencontrent, influent les unes sur les autres, s'imprègnent mutuellement de leurs couleurs et de leurs reflets. C'est que ce rustique alchimiste, vivant toujours en plein air, actif au point de commencer dans la même après-midi plusieurs études du même aspect sous des lumières différentes, a acquis une singulière aptitude pour voir immédiatement les dispositions et les influences des tons. Hâtivement, il couvre sa toile des valeurs dominantes, en étudie les dégradations, les oppose, les harmonise. De là, l'unité de ces tableaux qui donnent, en même temps que la forme de la côte et le mouvement de la mer, l'heure du jour, par la couleur de la pierre et la couleur de l'eau, par la teinte de la nuit et la disposition des

nuages. Observez ces minces bandes de ciel, ces clartés, ces assombrissements, ces soleils fatigués, ces horizons de cuivre, ces mers violettes, vertes, bleues, tous ces états si différents d'une même nature, et vous verrez devant vous se lever des matins, s'épanouir des midis, tomber des soirs.

Avec le pays, l'habitant, *Poly*, *pêcheur de Kervillaouen*, un être inculte et bon, courageux et lent, rêvasseur et décidé, portrait où revit l'homme, avec son teint de brique, sa barbe éparse et rude comme une touffe de varech, sa bouche serrée, ses regards aigus qui voient les poissons et les coquillages au fond de l'eau et au creux des rocs, son chapeau déteint, son tricot vert et bleu, couleur de la mer. — Autant que les admirables paysages dont il vient d'être essayé une description, ce Poly fait retourner ma pensée en arrière, fait revivre les jours vécus à Belle-Ile en compagnie de Monet, à travers les chemins des grèves, les sentiers des champs, dans la petite salle d'auberge où circule silencieusement une fine et douce bretonne à coiffe monacale. Elle sera sou-

vent regrettée, cette existence de travail, de promenades et de causeries. Qu'un souvenir en soit au moins fixé ici, en même temps que l'hommage rendu à l'œuvre incomparable de l'un des maîtres paysagistes de ce temps et de tous les temps.

§ IV. — ANTIBES

L'année suivante, en juin 1888, le peintre rapportait des Alpes-Maritimes dix toiles qu'il exposait dans l'entresol du boulevard Montmartre régi par Van Gogh. C'est à Antibes et autour d'Antibes que Claude Monet avait accompli sa campagne de février à mai, à l'époque de la belle et claire lumière, pendant le printemps intermédiaire qui va de l'hiver finissant à l'été qui commence. Là-bas, aux jours où nous avons encore ici du grésil à nos fenêtres et du vent dans nos rues, la terre travaille et produit des fleurs, les arbres balancent de fraîches ombrelles de verdure, la neige des montagnes fond dans l'or du soleil et l'azur du ciel, la mer

est frissonnante et joyeuse, ondule et bruit aux creux des rivages.

C'est le charme et l'éclat de cette éclosion subite que le peintre impressionniste a observés, ressentis et fixés sur ces toiles avec une extraordinaire certitude. La force de la végétation et la douceur de l'air, les nettes découpures des montagnes et le mouvement sur place de la Méditerranée, tout ce que la contrée a de caractéristique et tout ce que la saison a de délicieux, il l'a exprimé par la justesse de son dessin apte à donner l'idée de l'enveloppe des objets et l'idée de l'espace, et par les procédés de sa secrète alchimie de coloriste.

Antibes, d'abord, avec ses groupes de maisons et ses deux tours, resplendit de toutes ses pierres allumées de soleil. Ce sont des feux clairs, des feux roses, toute une féerie précieuse et calcinée qui se multiplie en reflets sur la mer. Les montagnes ont dans le lointain les mêmes facettes de lueurs, plus légères, plus sereines. La base des massifs rocheux, au-dessus des rives, apparaît

comme transparente et toute fumeuse de vapeurs bleues. — Antibes, autrement vu, davantage abrité par la colline, se profile moins sur la mer, perd sa nudité simple, s'agrémente de quelques arbrisseaux, d'un arbre et d'une verdure claire qui croît sur le sol rose. — Antibes, toujours, dans la pâleur dorée de l'aurore, s'éveille aux scintillements naissants du soleil, pendant qu'au premier plan, au tournant du rivage, un grand arbre épand ses branches encore bleuies et obscures, des branches indistinctes et éplorées qui versent de la nuit dans la clarté du jour levant.

Voici, maintenant, un arbre à tête ronde, tout seul sur le rivage rose, et là-bas, très éloignées, les montagnes au sommet lumineux de neige.— Un autre arbre, penché, surgit du sol comme une sinueuse et vigoureuse fusée de feu d'artifice, s'épanouit en un bouquet de branches et de feuilles. — Un groupe d'arbres penchés au-dessus d'une laiteuse échancrure de mer, près d'une haie verte, est alangui déjà sous la chaleur visible, qui descend du ciel en raies transversales. —

Un groupe de pins, d'un vert noir, au bord d'une mer gonflée et vaporeuse, espace ses hauts troncs hors d'une terre rouge comme le sang. Le dessous du feuillage est aussi rougeoyant, zébré par les réverbérations du sol et par les projettements du soleil couché. Dans le ciel se mêlent et se séparent les remous verts et roses d'avant le crépuscule. Les mêmes pins, sur la même terre rouge, à une autre heure, portent des feuillages d'un vert plus clair, la mer est plus visible, de vagues plus accentuées.

Enfin, deux vues de mer différentes. — L'une de ces mers, fâchée, toute rebroussée par le mistral, est du bleu profond d'une sombre pierre précieuse. Sur les vagues méchantes, dont les crêtes se brisent en écumes, des bateaux à voiles blanches courent en traînant l'aile. Un pan de terre rocheuse descend en pente douce dans l'eau, sertit de ses lignes dures ce paysage remuant. — L'autre espace de mer, au-devant des Alpes lointaines, n'est troué que par un îlot à fleur de vague. L'étendue est immense, sillonnée par des lumières douces, moirée

d'ombres claires, verte prairie marine fleurie de violettes.

Couleurs changeantes de la mer, verte, bleue, grise, presque blanche, — énormité des montagnes irisées, nuageuses, neigeuses — verdure d'argent pâle des oliviers, verdure noire des pins — rouge éblouissement de la terre — silhouette de ville rosée, dorée, pénétrée de soleil, c'est là, quelle que soit l'imperfection des mots inhabiles à montrer cet art de loyauté et de prestige, le résumé de ces aspects si différents d'un pays raconté par son atmosphère, par ses lueurs, par les vibrations de sa lumière, on pourrait presque dire par son arome, tant ces paysages font songer à des bouquets de couleurs, à des essences de parfums.

§ V. — GIVERNY

Après cette Bretagne et ce Midi de la France, après ces côtes granitiques et ces délicatesses florales, feuillages soyeux, mon-

tagnes lumineuses, mers éblouissantes, Monet rentra dans son chez lui, dans sa maison et son jardin de Giverny, près Vernon (Eure).

Au parcours des prairies qui bordent la Seine, il trouva l'inspiration familière de ses toiles de cette année-là, celles qui furent vues en 1889, et parmi lesquelles deux paysages avec figures marquèrent à la fois un retour à des idées qui eurent autrefois un commencement d'exécution et une évolution nouvelle dans la personnalité de l'artiste.

Intelligence jamais en repos, avide de tout voir et de tout exprimer, Monet n'est pas de la race des stériles toujours en quête de sujets et de programmes. Il trouve, lui, que les sujets sont trop nombreux, que tout ce qui existe est beau, que tout est à peindre, que la vie est trop courte pour essayer de fixer la variété des aspects et l'infini des sensations.

S'il était obligé de rester, jusqu'à la fin de sa vie, à la même place, devant le même

paysage ou devant le même être, il ne suspendrait pas un instant son travail, il trouverait tous les jours une expression différente à fixer, il en trouverait une toutes les heures, il en trouverait une toutes les minutes, et, chaque fois, cette expression passagère serait un résumé, une représentation complète de l'existence. Dans quelle ivresse de vision vit-il donc avec la facilité d'aller et de venir, de courir du nord au midi, de quitter les champs pour la mer! Avec quel frémissement il s'installe dans la contrée inédite, devant le pays qu'il découvre! Quelle joie passionnée il manifeste par son art, quand il assiste à des combinaisons imprévues des couleurs et de la lumière dans des combinaisons de lignes nouvelles.

Forcément, il devait donc se préoccuper de la silhouette et de la tache produites par la figure humaine sur le ciel, l'eau et les verdures, il devait désirer faire passer sur des étoffes et sur des visages les vibrations et les frissonnements de l'atmosphère. Ce désir, il l'a mis à exécution de la manière la

plus solide et la plus délicate dans deux toiles enchanteresses des yeux et de l'esprit, où dans la même prairie, à des instants différents, des jeunes filles et des enfants surgissent et passent à travers les harmonies vibrantes et douces de la contrée, de la saison et de l'heure.

Ici, une brume d'or empoussière d'une fine splendeur la montée des collines, le branchage des arbres, l'herbage du sol, la profondeur du ciel. Les ardeurs déclinantes du soleil rougeoient l'atmosphère de l'automne et la terre où se raréfie le gazon. Tout est effleuré, enveloppé de cette dorure et de cette pourpre confondues. Les nuances des robes de toile roses et bleues s'éclairent, se reflètent, se transforment, dans ce foyer de lumière où les couleurs et les nuances brûlent et s'évaporent. Les carnations des mains et des visages s'enflamment subitement au passage de brusques lueurs, les ombres longues des corps sont bleues d'un bleu de flamme. Une chevelure partagée sur les épaules d'une adolescente s'allume et

brille, devient la dominante de l'œuvre, un centre d'ardeur et de rayonnement. Les yeux vifs des garçonnets noircissent, trouent la vapeur incandescente qui descend du ciel et qui remonte de la terre. Une vie extraordinaire est évoquée. La fillette, les deux enfants, et, plus loin, un jeune homme et une jeune fille marchent visiblement dans la tranquillité nonchalante d'une promenade d'après-midi.

Sur l'autre toile, dans le même paysage, au même parcours de la prairie, la saison plus avancée, et la lumière doucement voilée par l'annonce du crépuscule, l'ensemble est doux et alangui, d'une harmonie mourante et mauve. La terre se colore de fumées d'encens, le ciel s'approfondit de mystère, les promeneuses, si présentes, si réelles, font venir des pensées de rêve, de vitrail glorieux éclairé par le crépuscule d'un soleil mystique.

Des eaux et des prés de Normandie figuraient auprès de ces deux œuvres si neuves, si singulières et si sûres. — Un moulin est construit sur un ruisseau lacté de soleil en

un espace découvert, bleui et verdi d'une ombre de feuillage sous la masse d'une verdure surplombante : un tremblottement de chaleur, une sombre fraîcheur de berge abritée. — Des meules au soleil couchant, des meules pailletées et caressées de rayons, absorbent et renvoient le dernier éclat du jour en phosphorescences de cuivre et d'incendie, se cerclant de l'ombre bleue de la nuit à leurs bases, toutes seules dans la solitude du soir, au-devant des collines transparentes et pâles, des ombres d'arbres, des cieux incandescents. — Des prairies s'étendent où frissonnent les peupliers, où le mince sentier liliacé court dans le vert jauni de l'herbe, où l'espace est aperçu à travers une branche de premier plan, dont chaque feuille est modelée dans la lumière. — Le brouillard blanc, à peine doré par le soleil possible, laisse transparaître l'eau de la rivière, les maisons, l'église du village. Rien n'est distinct, et tout est réalisé dans une vérité, une justesse qui ravissent. — Et voici un dernier tableau, deux bouquets de chrysanthèmes, l'un jaune clair, rose vif,

l'autre rose pâle, jaune froid, qui donnent à contempler cette chose si peu commune en peinture, la tendre chair, la finesse de duvet, la vie colorée et odorante de la fleur.

§ VI. — 1889

Jamais art n'a suggéré d'impressions plus subtiles et plus fortes, jamais la peinture n'était apparue ainsi dénuée d'artifices, d'oppositions, de procédés, d'habiles salissures, jamais elle ne s'était présentée aux yeux charmés avec une telle fraîcheur, une telle pureté, un tel éclat. Dans cette recherche des passagères illuminations, dans cette réalisation des phénomènes atmosphériques, Monet suit avec un admirable instinct, avec une logique rare, les indications qui apparaissent et disparaissent si vite dans la nature toujours en mouvement. Il réfléchit dans son œil exalté, et coordonne dans sa cervelle exacte, les multiples phénomènes de forme, de couleur et de lumière qui

changent sans cesse les distances, les densités, les surfaces, les expressions.

On vit bien l'ensemble, en juin 1889, dans la galerie de la rue de Sèze, lors de la double exposition des sculptures d'Auguste Rodin, des peintures de Claude Monet. A l'Exposition universelle, les deux artistes, dont on ne saurait nier, sans ridicule, la haute situation individuelle et le rôle considérable, n'étaient pour ainsi dire pas représentés. La seule statue de l'*Age d'airain* faisait se dresser l'art de Rodin parmi les marbres, les bronzes et les plâtres du palais de Beaux-Arts. Il y avait trois peintures de Monet dans les salles de l'Exposition rétrospective, et rien à l'Exposition décennale. L'exposition de la rue de Sèze permit donc la connaissance et l'admiration d'œuvres rares et puissantes, conçues et exécutées à l'écart, par un effort de volonté et dans un isolement de pensée qui témoignent de hauteur de caractère en même temps que de passion artiste.

On trouva, pour ce qui concerne Claude

Monet, — dans un savant et harmonieux arrangement, sans encombrement, avec des espaces voulus, en deux rangées de tableaux, — un résumé de son existence de peintre. Depuis les premières toiles, portant la date de 1864, jusqu'aux paysages et aux figures de 1889, apparut en son développement logique cette intelligence vouée à la transcription acharnée des phénomènes lumineux. Les millésimes et les annotations du catalogue dirent quels avaient été les rapports de l'artiste avec les pouvoirs officiels et les jurys de confrères. Vingt-cinq ans auparavant, le sobre et mouvementé *Port de Honfleur*, avec la foule de ses bateaux et le remuement de reflets de ses eaux, était refusé au Salon, et sept années aussi en arrière, en 1882, le même refus était infligé aux admirables *Glaçons*. Histoire significative, qui pourrait être complétée par un autre chapitre, traitant des rapports de l'artiste avec la stupéfiante critique de son temps. Mais mieux vaut continuer la lecture de l'incomparable poème de luminosité, des heures et des saisons.

§ VII. — LES PEUPLIERS

Par la série de toiles des *Meules*, montrées en mai 1891, par la série des *Peupliers*, de mars 1892, fut rendue plus visible l'image des formes de notre univers, fut développée en une suite la preuve réelle du parcours et de l'influence de la lumière.

Les *Meules* (1) racontaient des moments tout au long de l'année, à des heures diverses. Les *Peupliers* refaisaient l'expérience presque sur un seul point.

C'est l'étude du même paysage pendant les saisons douces, aux différentes heures du jour. Un sol de prairie, — un tournant de mince rivière, — trois arbres en avant, — et la continuation, en arrière, de la frêle colonnade sinueuse de ces peupliers couronnés de leur mouvant chapiteau de verdure, — c'est là le sujet choisi par le paysa-

(1) Pour les *Meules*, voir la préface du catalogue, — reproduite dans la Première série de la *Vie artistique*, p. 22.

giste pour dire un poème nouveau à la gloire de la terre et de la lumière.

Dans les troncs effilés et oscillants monte la sève alimentée au sol humide, — autour de l'écorce, à travers les feuilles, sur la surface de l'eau, s'épand, se masse ou se vaporise, l'atmosphère bleuâtre, dorée, dense ou légère. La pure clarté matinale allume, brûle, et dissout en cendre rose les tendres cimes. Midi sonne visiblement en notes lumineuses au-dessus du paysage épanoui dans la chaleur. La nuit vient, endeuille l'espace, change les massifs de feuillages en rideaux de guipures, apaise les reflets sur l'eau, neutralise les couleurs.

Ainsi se développe ce poème changeant, si harmonieux, aux phases nuancées, si étroitement suivies et unies que l'on a la sensation, par ces quinze toiles, d'une seule œuvre aux parties inséparables.

Il n'y a plus, aujourd'hui, à défendre l'œuvre admirable qui était, hier encore, méconnue. Les détracteurs se taisent, devant ces pages de force et de grâce, en atten-

dant qu'ils crient des éloges avec affectation. Maintenant, on a le droit de dire, sans provoquer des clameurs, qu'il a été donné, aux gens de ce temps-ci, d'assister à un magnifique phénomène d'évolution artistique, par cette succession de toiles peintes par Claude Monet depuis une vingtaine d'années. Il n'y a guère eu de vision aussi directe, aussi naturelle des choses. Sans préoccupations de musées, sans acceptation d'enseignement, Monet s'est mis en contact avec les spectacles qui enchantaient son regard et exaltaient sa sensitivité.

Chez lui, le procédé est ce qu'il doit être : secondaire, subordonné à son désir de représenter les aspects qui l'émeuvent. Il n'a jamais en vue que le résultat, le total de sensations, l'expression souveraine qu'il veut fixer. Sa prodigieuse certitude de métier se trouve être instinctive, subie, forcée. Sûrement, il a pour son compte réinventé la peinture, découvrant à chaque fois, devant chaque nouvel aspect, les coordinations de lignes et les harmonies lumineuses. Le don avec lequel il est né s'est manifesté dès

les premiers tâtonnements des essais, s'est développé avec une logique secrète, et il est apparu, violent et superbe, il continue de régner despotiquement sur les œuvres dernières, comme il régnait sur les précédentes, avec des réalisations toujours poussées plus avant, dans le même sens, avec le désir toujours plus ardent de figurer par une arabesque le visage de l'univers, de réunir toutes choses dans la pure incandescence de la clarté solaire.

Dans les tableaux des *Peupliers*, cette présence réelle des formes et leur subtile évaporation sont exprimées avec une noblesse et un charme véritablement exquis et émouvants. Les hautes tiges sont en même temps des lueurs. Les feuillages qui dessinent le bord sinueux de la rivière tournent comme une ronde ailée. En retrait de la première plantation d'arbres, l'ellipse des arbres du fond s'avance, s'allonge, presque triangulaire, à la façon d'un vol d'oiseaux migrateurs conduits par un chef. Ce grand dessin des choses que toujours Monet a voulu et exprimé, par les crêtes

de massives falaises, par les arrivées concentriques de lames, par les circuits de rivières et les mamelonnements de collines, voilà qu'il le trace dans l'air, gracieux, souple, par le frisson léger des feuilles, et qu'il le répète et symétrise encore par le reflet dans l'eau tremblante de cette couronne suspendue dans l'air fluide.

C'est un repos et une émotion devant ces poèmes évocateurs de l'espace, de la solitude, de la joie et de la mélancolie des heures, de la grâce des choses, de la rêverie de l'homme. Quelle douceur et quelle pureté de lumière! quelle heureuse apparition de la permanence changeante des choses, de la vie d'un instant, qui succède et qui annonce!

Tout cela mène à une conclusion de l'œuvre de Monet, à un essai de résumé tel qu'il peut être figuré par des mots.

Dans ces paysages solitaires apparaît un art très hautain, très pur, épris de l'infinie matière, si énigmatique et si expressive. C'est un rêve admiratif de la beauté qui est

transcrit par ces synthèses de lignes, par ces éclosions, ces évanouissements, ces assombrissements des couleurs, par cette volonté fiévreuse, acharnée à posséder la sérénité de la lumière, à en exprimer l'émanation visible.

Jamais encore le poème panthéiste n'avait été écrit de manière si forte et émouvante. L'heure évanouie est fixée, le charme de la vie passagère fleurit encore. L'éternelle matière apparaît, les états inorganiques surgissent en leurs essences véridiques, les êtres passent comme des lueurs, — et tout est entrevu à travers les transparences changeantes de l'atmosphère, à travers les phénomènes rapides des météores, tout est illuminé et frissonnant sous les ondes de lumière propagées dans l'espace.

III

CAMILLE PISSARRO

§ I. — LA VIE DE LA CAMPAGNE

Lors de l'exposition qu'il fit, en février 1892, dans la galerie Durand-Ruel, Camille Pissarro choisit, dans son œuvre considérable, cinquante peintures et vingt gouaches par lesquelles étaient représentées différentes phases de son évolution. Le premier paysage inscrit au catalogue était daté de 1870, et le dernier était daté de 1892. On eut donc sous les yeux le résumé de vingt années de cette existence courageusement, patiemment consacrée à l'art. On peut suivre chez le peintre, comme chez quelques autres ouvriers de la première heure, une des belles luttes de ce siècle, celle qui fut engagée

pour conquérir des terres nouvelles éclairées par un soleil nouveau.

Méconnu par la critique, ignoré par ceux qui sont chargés de préparer les musées de l'avenir, soutenu seulement par quelques écrivains, par des amateurs peu soucieux du qu'en dira-t-on, Pissarro s'est néanmoins obstiné à réaliser son observation de la nature et de la vie, son rêve de coloration lumineuse. Il se trouve que tout le monde, au bout de ces vingt années lui donne raison, et que les sympathies, les admirations, et même le succès vont à ces toiles autrefois décriées. C'est l'éternelle histoire, et ce chapitre qui s'y ajoute ressemble à tous les chapitres d'hier, et tous ceux de demain lui ressembleront.

On est stupéfait lorsqu'on revoit ces toiles qui ont suscité tant de colères, assumé tant de mépris. A les faire se succéder dans un ordre chronologique, on assiste à un développement très régulier, très appliqué, et même, en ces dernières années, très méthodique, d'une individualité de peintre de la campagne, épris des champs, des eaux,

des verdures, des nuages, des incidents divers de l'existence villageoise, et l'on ne peut arriver à deviner ce qui a bien pu effarer et indigner les spectateurs de cette sereine aventure.

La vie de la campagne, c'est en effet le poème qui apparaît dès le début, et qui se développe tout au long du labeur de Camille Pissarro. Son œuvre donne la sensation d'une sortie de Paris, d'une arrivée en pleins champs, en un jour de soleil. Les tendres verdures s'épanouissent, l'eau se moire au doux passage des brises, les nuages légers et dorés sont suspendus dans l'éther bleuâtre, les ondulations d'une terre solide et productive s'étendent jusqu'aux lointains horizons. Il semble bien que le peintre ait fait le choix d'une contrée, qu'il y ait installé sa maison, et qu'il s'y tienne habituellement. Il aime ce joli pays qui lui est familier, il en connait les routes, les sentiers, chaque champ, chaque haie. Ses yeux sont ravis par cette nature hospitalière et rassurante, de douces vallées, de bas coteaux, de minces

rivières, d'arbres tout près de la terre, tout près de l'homme, gracieux comme des bouquets.

Cette pousse de la terre, il la possède exactement, il en observe toutes les formes et toutes les nuances. Il a l'amour du champ, du jardin, du verger, il en marque les enclos, les délimitations, les caractères particuliers. Il dessine avec un soin et une précision de maraîcher et de pépiniériste les carrés de légumes, les alignements d'arbres, il sait à merveille les éclosions, les passages des fleurs aux fruits, les mûrissements. Il indique cette croissance vivante et colorée de la terre jusqu'à donner aux yeux, sans une erreur possible, la sensation vraie et exquise d'une culture spéciale. Il est, comme on ne l'avait peut-être jamais été, le montreur du blé et du chou, de l'oignon et de la pomme, et de tout.

Cela sans aucune manie de détail, sans aucune application myope. Il est le montreur à distance, mais comme il sait les caractérisques de chaque chose, il ne les

cèle pas, il les indique magiquement. Son souci, c'est de faire tout apparaître dans la pure lumière, dans la chaleur d'après-midi. Du groupe impressionniste, il est sans doute celui qui s'est préoccupé le plus visiblement des procédés, de la manière d'exprimer le plus de clarté possible. En pleine moisson de talent, ne s'est-il pas arrêté, n'a-t-il pas interrompu brusquement sa bonne besogne pour s'éprendre d'une façon nouvelle de peindre, pour donner toute son attention à la méthode de division des tons recommandée par Georges Seurat et ses amis?

§ II. — EXPÉRIENCE

Il crut ce procédé destiné à produire des résultats supérieurs aux résultats obtenus précédemment : une meilleure répartition des valeurs, une plus grande lumière. Mais le procédé ne pouvait pas être admis uniquement pour le procédé. Ç'aurait été se préoccuper outre mesure des moyens et perdre

de vue le but. Le malheur est que le moyen prend une place excessive, pour ne pas dire toute la place, et empêche de voir le tableau. Morcellement des tons, soit. Couleur appliquée par des touches pointillées, soit encore. Que la toile soit couverte de points, de ronds, de carrés, de losanges, cela importe peu. Mais à la condition que ces figures de géométrie ne soient pas seules visibles, ne prennent pas tout le regard et toute l'attention. Il en va de cette façon dans les peintures d'une période de Pissarro. Prairies, troncs d'arbres, feuillages, sont criblés d'une grêle, d'une neige de ces points blafards ou faiblement colorés. Les paysans, les animaux, sont mouchetés, ocellés. Les vraies colorations disparaissent. Le mélange ne se fait ni sur la toile, ni dans l'œil qui regarde. Le dessin des objets est, lui aussi, affecté par ces détériorations, et ce n'est pas finalement de la lumière qui est produite, mais de la lividité. Mais, disait-on, il ne s'agit encore que d'essais, et il faut attendre les résultats contre lesquels aucune critique ne pourra préva-

loir : pourquoi s'inscrirait-on aussi vite contre une tentative intéressante? Si, plus tard, la méthode nouvelle inspire des chefs-d'œuvre, c'est la critique réfractaire qui sera quinaude. C'est sagement raisonner, et l'on peut, en effet, attendre.

Toutefois, puisqu'il s'agit seulement ici de l'œuvre de Pissarro, il faut se borner à noter que l'artiste abandonna assez rapidement la méthode dans ce qu'elle avait d'intransigeant. Il reste, à son actif, une manifestation infiniment respectable, de ce moment où il se fit le néophyte d'une école près de laquelle il avait quelque droit d'être considéré comme un chef. De plus, il fut prouvé que la recherche et l'activité ne sont jamais inutiles. On pourra dire plus tard les noms et les œuvres du néo-impressionnisme, la valeur de démonstration de la division des tons, et comment son emploi a pu servir à exprimer certaines heures, certains ciels. Pour Pissarro, il garda sûrement un acquit de son expérience. Il abandonna le morcellement, ou tout au moins il le fondit, le rendit presque invisible, et

son œuvre marqua un nouveau, un supérieur degré de limpidité.

§ III. — LES ÈTRES

En 1892 (1), et depuis, hier, en 1893, il continua son évolution de fin analyste de la lumière, épris des chatoiements et des nuancements des colorations. Son art, de plus en plus, devint infiniment délicat, et les aspects qu'il évoque font venir immédiatement l'idée du charme et de la grâce.

Pour un esprit non prévenu, qui se laisserait aller à son instinct de voir et de jouir de ses visions, il est impossible de ne pas ressentir, devant l'œuvre de Pissarro, une impression du même ordre, quoique donnée par des objets et un art différents, que l'impression ressentie au milieu d'une galerie d'œuvres de nos peintres du dix-huitième siècle.

---

(1) Pour l'année 1890, voir la Préface du catalogue reproduite dans la Première série de la *Vie artistique*, p. 38.

Par là, l'impressionnisme, sans le chercher, sans le vouloir, par le simple amour de la nature, a continué une tradition, s'est rencontré avec une race élégante d'artistes. On peut donc être surpris des clameurs, des accusations de grossièreté, de basse matérialité, qui ont accueilli ces réalisations sincères. Mais quoi ! n'avait-on pas dédaigné aussi pendant un demi-siècle l'art de Fragonard et de Watteau. Il n'y a donc pas à s'étonner des dédains et des non-compréhensions, et tout finit, d'ailleurs, par retrouver sa place. La vérité, c'est que sans parler de la nouvelle poésie de nature, du beau panthéisme qui est l'essence de l'impressionnisme, qui vivifie l'œuvre de Monet, de Pissarro, de Renoir, et pour s'en tenir aux seules apparences, aux harmonies indéniables de couleurs, cette peinture était délicieuse à regarder à l'égal des bouquets de printemps.

Cette fraîcheur d'éclosion est dans tout son éclat, chez Pissarro, dans la série des jardins de Kew, dans la série des vues prises de la fenêtre de l'artiste, à Eragny, près

Gisors, dans une autre série prise dans le jardin des Damps, près Pont-de-l'Arche, chez Octave Mirbeau, dans les paysages de l'Eure et de Paris, dans les figures de la *Sieste*, des *Faneuses*, de la *Femme au fichu vert*, des *Femmes au pied du noyer*. Les arrangements de parcs anglais, les neiges somptueusement éclairées par le couchant, la vapeur d'eau des inondations, les massifs de fleurs, sont étudiés, traduits par une volonté acharnée à tout dire : les décompositions des tons et les influences des reflets. Le savant et le poète sont inséparables, et le résultat n'est pas seulement une démonstration, mais un lumineux résumé des aspects des choses et des phénomènes passagers, magnifiquement et définitivement fixés.

Les êtres qui vivent dans ces paysages ont été maintenus à leurs places permanentes. Il y a un accord de lignes et de colorations entre ces gens, ces animaux, et le décor de ces verdures et de ces ciels. C'est une intimité du sol, de l'atmosphère, de la bête, de l'homme. La saison tout entière est évoquée,

avec la couleur du ciel, l'aspect de la pousse, l'occupation du paysan.

Pissarro est en même temps un des grands artistes du paysage et de la vie rurale. Son œuvre témoigne de la connaissance approfondie de l'existence des champs, du regard le plus attentif qui ait été fixé sur les paysans, depuis Millet. Dans ses peintures, ses pastels, ses aquarelles, ses gouaches, ses dessins, ses eaux-fortes, il a excellé à représenter les pratiques des êtres qui vivent aux champs, les mouvements des foules dans les marchés.

En même temps qu'il fait tenir sur un éventail de vastes espaces d'eaux et de ciels, des lointains de brume dorée, des disparitions de soleil d'hiver, il inscrit les justes silhouettes des hommes, des femmes, des animaux, qui se dressent aux premiers plans, ou bougent faiblement dans les lointains.

De même, dans ses nombreuses et belles eaux-fortes, l'accord s'affirme entre les figures et les paysages, le détail des travaux

de la campagne est indiqué d'une pointe expressive. Ni dans les gravures, ni dans les peintures, les personnages ne sont surajoutés, ne posent devant le peintre en attitudes de commande. Ces paysans, ces paysannes, font partie de cette nature, on ne peut les imaginer ailleurs, et on ne peut supposer ces paysages sans eux. Il est d'admirables évocations. En peinture : ces deux femmes, à l'ombre des verdures, dans un paysage d'une soudaine perspective, — cette autre femme sous un arbre, à l'abri d'une averse, — cette autre, assise dans un chemin criblé de gouttes de soleil, — ces deux autres encore, vues à mi-corps, en avant d'un coteau. En gravure : les paysans d'une contrée, vus dans la vérité de leurs travaux, de leurs attitudes, de leurs caractères.

On parlerait hors de propos de l'influence de Millet devant ces silhouettes et ces visages. Quelque grandeur et quelque massivité qu'aient ces sarcleuses, ces gardeuses de vaches, ces femmes dans les choux, ces acheteuses de foires, toutes ces paysannes

sommairement équarries, c'est ici un art personnel, de force délicate et d'analyse prudente. Il s'agit de ruraux particuliers vus par un œil perspicace et traduits dans leurs lenteurs, leurs sournoiseries, leur inquiétude habilement masquée de placidité.

De plus, pour ce qui concerne les eaux-fortes, elles répondent encore une fois victorieusement à ceux qui dénient la solidité de construction et la précision de modelé aux tableaux impressionnistes, sous le prétexte que la reproduction des phénomènes atmosphériques a été spécialement recherchée. C'est se refuser à voir que les artistes nouveaux voulaient précisément rendre les aspects multiples des choses, volume, mouvement, coloration, densité, dans leurs rapports avec la clarté et la nuance de l'air. Il faut un dessin pour cela. Où il y a nécessité de forme, d'aspect même, il y a nécessité de dessin. Ils ont donc été, puisqu'ils ont réalisé ces formes, ces aspects, des dessinateurs de premier ordre, d'une façon autrement complète que les académiciens encer-

cleurs de figures et d'objets, et Camille Pissarro en a apporté, par ses eaux-fortes, une preuve explicite.

Il trace des lignes souples, exprime des raccourcis, établit des perspectives, avec plus de dextérité, certes, que les professeurs de beaux contours. Mais il garde, avec sa technique tranquille et savoureuse de l'art du noir et du blanc, sa connaissance de la transparence de l'air, il reste le peintre de la douceur et de la limpidité des paysages. Dans le *Sous bois*, dans les vues de Rouen, de Pontoise, dans ces visions de champs, de coteaux, les ondulations de la terre, les silhouettes des arbres, les lointains d'architecture, les êtres animés apparaissent à la fois avec leur forme particulière et leur valeur dans l'ensemble.

La faculté de reproduire par le dessin la signification d'un visage humain, se retrouve aussi dans le portrait du peintre Cézanne, l'initiateur trop oublié, qui apparaît enveloppé de sa houppelande, coiffé d'une chaude casquette, physionomie singulière, autoritaire et chagrine.

Ainsi se sont manifestées jusqu'ici la science du peintre, la sincérité de l'observateur, la poésie du paysagiste. Un tel ensemble, la beauté d'un tel labeur, la qualité de cet esprit actif, l'exemple de cette vie ne seront jamais assez mis en valeur, méritent un complet hommage d'admiration.

IV

AUGUSTE RENOIR

§ I. — LES REFUGES

L'œuvre de Renoir est une cause d'enchantement pour les yeux. C'est aussi un réconfort, un apaisement pour l'esprit.

Deux fois, la fête délicieuse de sa peinture s'est montrée aux murailles : en avril 1883, boulevard de la Madeleine, en mai 1892, galeries Durand-Ruel. L'accueil, la première fois, fut un accueil de raillerie ou d'indifférence, la seconde fois, un accueil étonné aux mêmes œuvres, les mêmes, vous dis-je, et le commencement d'un triomphe.

Ceux qui savaient l'existence de travail et de lutte de l'artiste, et en quelle obscurité il a été trop longtemps tenu par les dispensateurs de publicité, marchands, amateurs, cri-

tiques, jurés de salons, inspecteurs, directeurs et ministres des Beaux-Arts, ceux-là souffraient d'une injustice tellement perpétuée, de cette mise à l'écart de l'un des talents les plus originaux et les plus passionnés de ce siècle, de ce quasi silence qui fut, pour Renoir, la suite des injures autrefois prodiguées au groupe impressionniste.

Désormais, le vérité des choses est établie, l'équilibre est installé, la preuve est faite. Et pour moi, passant de la vie, regardeur d'un tel spectacle d'art, je me refuse, définitivement, à plaindre Renoir.

Ce sont ceux qui l'ont méconnu qu'il faut plaindre, ceux qui lui ont refusé non seulement la célébrité, une place au mur d'un Salon, une place au musée, mais qui lui ont refusé même le droit de vivre. Pour lui, en son âme intègre, en son esprit pur de compromissions, dédaigneux d'intrigues, il avait comme quelques-uns, et dès le premier jour, choisi la meilleure part. Oui, il a connu les duretés du sort, les tristesses de la vie, mais quels refuges aussi il a connus, qui lui ont donné les incomparables joies, celles qu'il

n'était au pouvoir de personne de lui ravir.

Ces refuges, les voici :

Il nous les révèle, il nous dit par eux le charme de son inquiétude et le secret de son bonheur. Il les a trouvés par le seul fait de sa faculté de vision, prédestinée à jouir des aspects des choses, de tous les épanouissemente féeriques où s'exaltent et s'harmonisent les formes conquises par la lumière.

Ces refuges, ils sont partout, ils sont dans la nature, et ils sont en l'homme. C'est à celui-ci de savoir les découvrir et s'en emparer, et il le fait quand il s'est découvert lui-même, quand il a deviné la mélancolie et la beauté de son fugitif passage, et qu'il lui faut se hâter de voir l'ensemble éternel qu'il ne reverra plus.

Renoir a vu le spectacle des choses avec les yeux les plus ingénus et aussi les plus clairs et les plus épris. C'est avec une ardeur amoureuse, une hâte de contempler et de posséder, que ses yeux et son esprit sont allés vers ces refuges qui lui étaient offerts,

et qui se présentaient sous les délicieuses apparences des feuillages, des eaux, des terres fleuries, des paysages, — des chairs vivantes et respirantes des enfants et des femmes, — des visages éclairés de regards et de sourires, — des scènes de l'existence civilisée promenée aux décors de campagne et de ville, aux jardins colorés, aux salles de spectacle lumineuses, aux rendez-vous de plaisir où tressaille la foule. C'est à travers ces décors et devant ces êtres animés que passe la poésie de Renoir, une poésie de peintre heureuse et fiévreuse, qui palpite, frémit et s'enivre dans la chaleur et dans la lumière. Le désir et la réalisation de l'harmonie, la recherche des corps jeunes et souples, la contemplation des êtres en mouvement poursuivant l'oubli d'eux-mêmes dans la frénésie de la danse et la sensualité de l'amour, les bouquets respirés, les chairs caressées, la rêverie partie au fil des rivières, s'en allant au reflux des mers éblouissantes, s'évaporant avec les fugitifs nuages, — c'est la philosophie de joie mélancolique de l'œuvre de Renoir.

§ II. — PAYSAGES ET FEMMES

C'est un paysagiste, quoique ce soit là peut-être la qualité qui lui ait été le plus obstinément refusée. Comment en serait-il autrement? Comment n'aurait-il pas vu courir sur toute la nature, dans l'onde de la lumière, ce frisson qu'il a surpris dans les yeux et sur les visages? Comment n'aurait-il pas aperçu dans l'univers, ces belles ondulations et cette fièvre de vie propagée qu'il poursuit sur les surfaces respirantes des corps? Aussi, ses notations de paysagiste, à Guernesey, à Toulon, en Algérie, ont-elles, dans leur harmonie de bleu et d'or, l'extraordinaire physionomie de lueurs de flammes, d'incendies de clarté, de mirages de lumière. Renoir, du bout de son pinceau, a mis le feu à ces paysages, les a forcés à refléter une parcelle de l'astre éblouissant qui éclaire les mondes, les a forcés à exprimer et à fixer le souvenir du rêve lumineux qui aura été celui de son esprit.

Il est paysagiste d'une manière tellement continue, il est hanté à ce point par le faste de la nature déployée sous l'illumination de l'été qui rayonne et qui va finir, qu'il a considéré la chair de la femme comme une émanation de ces splendeurs astrales, et qu'il s'est plu à installer de vivantes créatures, sans voiles, au premier plan de vagues et somptueuses étendues où les eaux bleuissantes, les bois de pourpre et d'or, les collines de pierres précieuses, resplendissent dans le poudroiement d'atmosphère du plus somptueux automne. Il a gagné, à ces entours exaltés, à cette chaleur de brasier, la création d'admirables femmes couleur de soleil, participant de la vie des éléments, ayant vraiment en elles de la sève universelle.

Celle-ci, tachée de lumière et d'ombre, le ventre d'or, la chair d'une subtile et riche matière, les seins détachés, les épaules rondes, est véritablement poreuse et respirante. Cette autre, en avant d'une mer verte et bleue et d'un ciel violacé, reste blanche et frigide comme sous un souffle frais qui pas-

serait sur ses jeunes chairs grasses. Elle a les lèvres, les joues, les mains, les seins à peine teintés de rose, la chevelure du blond pâle du Nord, elle est tout entière l'éblouissement d'une neige vivante. Les *Baigneuses* ont cette même grâce nette et froide avec des mouvements du dessin le plus fin, le plus accentué, une chair plus présente, les seins qui ont leur vraie pesanteur, les reins larges, les jambes rondes. Il y a là, dans les *Baigneuses*, une recherche âpre, une application admirable. Renoir s'y est acharné à réaliser un idéal intellectuel et pictural, à fixer son analyse en résumé, en une synthèse ferme et fine. C'est de la pureté lumineuse des Primitifs, c'est du dessin équilibré de Ingres que part le raisonnement qui a engendré cette œuvre au charme poursuiveur. Mais la nature, sollicitée, est entrée en maîtresse dans la conception voulue, et c'est elle qui a donné la justesse des constructions, la grâce jeune des visages, la vérité des attaches, la lourdeur des seins, le plissement des hanches, la souplesse des cheveux, le fleurissement des joues et des yeux, l'harmonie de chairs

établie entre le bistre des ventres, le bleuissement veiné des gorges, les carnations des visages modelés dans la clarté.

D'autres femmes encore, plus récentes, achèvent de révéler l'art de volupté de Renoir. Qu'on les compare à ces femmes nues qu'il a peintes autrefois, et qui sont si belles, l'une, les bras levés, l'autre, entourée de vêtements, torses frais et joues roses. Celles-ci, les nouvelles, sont aussi des femmes par le corps, et presque des enfants par le visage puéril. Elles ont la grâce molle des corps tout en chair, de si légère construction, si peu ossifiés, et leurs têtes rondes au petit profil, leurs visages timides et rougissants, ont à la fois la tranquillité de la toute jeunesse et cet embarras de la puberté à la première révélation des sens, l'âme naïve de la fillette qui transparaît à travers le corps en formation de l'amoureuse.

§ III. — EXPRESSION

Ce visage et cette expression, ils auront

été imaginés et préférés par Renoir à un tel point qu'il lui aura été impossible de s'en abstraire et qu'ils seront partout reconnaissables. Une femme de Renoir ! C'est l'exclamation qui viendra toujours devant celles qui lui doivent la vie de l'art. Toutes, elles auront dans les yeux et sur les lèvres de l'étrange et de l'inconscient comme il y en a dans tous les yeux neufs qui voient l'existence, dans tous les sourires des bouches qui sont désireuses de donner des baisers et de chanter des chansons. Elles ont des regards particuliers, tendres et acérés à la fois, qui glissent entre les paupières meurtries, des bouches entr'ouvertes pour les baisers inconscients et pour les morsures cruelles, elles ont la grâce sauvage des animaux souples et l'air faussement naïf des calculatrices, elles sont tout près de la nature et elles connaissent les maquillages de la civilisation.

Chez toutes, Renoir a choisi comme caractéristiques le petit front de gentillesse et d'entêtement et la mâchoire un peu lourde des appétits et des sensualités. Dans

ses portraits, dans ceux même qui s'éloignent le plus de son désir d'observateur, il va à ces détails où se plaît son esprit, il marque ces traits qu'il voit sans doute parmi des preuves décisives de la féminité. Que l'on songe à tous les grands peintres de la femme, chez tous on trouvera ce même choix instinctif, cette même création d'un type de beauté, hautain, passionné, mélancolique ou charmant, par lequel ils auront dit leur désir et rendu leur pensée visible.

D'ailleurs, les différences et les nuances n'en existent pas moins, perçues par une fine intelligence, et parmi les preuves qui abondent de cette diversité, il suffirait de choisir tels portraits de jeunes fillettes en robes mauves, qui cousent au jardin, — telle autre couseuse aux mains blanches et frêles, aux si jolis mouvements de doigts, et dont le profil attentif se dessine doucement dans une atmosphère où il y a comme une dorure de vermeil, — une tête de femme, le bas du visage éclairé, les yeux dans l'ombre, — et la petite fille en robe de

gaze parfilée de satin, agrémentée de vert, dans une chambre verdâtre, toute la grâce de l'enfance coquette et bien habillée, le petit commencement de femme indiqué dans la fillette avec une douceur exquise, une suavité véritablement émouvante, par ce visage doux comme une rose, ces yeux de velours, ces tendres bras, ces mains menues.

Il en est bien d'autres, des portaits expressifs, dans l'œuvre de Renoir : — ce *Liseur*, qui est l'énergique, attentif et fin Claude Monet, — *Richard Wagner*, la bouche serrée, rose, enfantine, les longs et étroits yeux bleus luisant dans un large visage placide, énigmatique, sans âge, une sorte de face placide et inoubliable de Dieu scandinave, — l'effigie voilée et précise à la fois de *Mme Charpentier*, — des têtes d'enfants, les uns absorbés par un jeu, d'autres regardant devant eux de leurs yeux purs et fixes, d'autres, de tout petits, dormant la face blanche de lait, les joues bouffies. Mais on revient encore à celles-là qui regardent avec des

yeux mouillés de lumière et qui offrent le fruit de leur bouche, — la *Femme à l'éventail*, de chair si pulpeuse, — la figure de la *Coquetterie*, un petit doigt sur les lèvres riantes, — la figure du *Sommeil*, décolletée, la gorge voilée d'ombre verdâtre, le visage moite de chaleur, les yeux clos doucement cernés, les lèvres avancées en une moue sensuelle, — et la *Femme accoudée*, vêtue de bleu, la plus pensive et la plus inquiétante, le regard glissant, la bouche où errent une fin de sourire et un commencement d'amertume, la rêverie possible d'une femme de plaisir, la Joconde du canotage.

§ IV. — POÉSIE DES VILLES

La vision de Renoir est restée aussi vive, aussi concentrée, aussi expressive, lorsqu'il a évoqué des personnages en action, lorsqu'il a fait même se mouvoir des foules. C'est un charme rare celui qui émane de la

femme de la *Balançoire* en peignoir blanc à rubans bleus, debout et oscillante dans l'allée d'ombre criblée de soleil, et c'est une intelligente songerie de femme, celle de cette mondaine en robe noire et blanche dans ce magnifique tableau de la *Loge* où tout est en accord : la beauté de peinture de la rose dans les cheveux, des gants blancs glacés, de tous les légers et délicieux falbalas d'un blanc bleuté, d'un noir doux qui emplissent la loge, de la silhouette d'homme en habit, et le calme de ce visage de femme au teint de camélia où s'ouvrent les yeux clairs.

Une autre *Loge*, des *Jeunes filles au piano*, la *Danse à la ville*, la *Danse à la campagne*, sont, avec une variété stupéfiante, de cette même vision d'humanité civilisée. Le couple de Bougival tourne gaiement dans l'ivresse d'une soirée d'été, au son d'une musique entendue à travers les arbres. Le couple élégant valse lentement sur le parquet d'un salon. La fête en plein air brille par tous les cristaux, tous les fruits, tous les visages du *Déjeuner à Bougival* : c'est la sensation même de l'abandon de conversation qui

suit un repas, des attitudes de nonchaloir, des phrases gaies et ardentes dites aux femmes de très près. Il n'est pas une de ces physionomies, si bien à leur plan, si enveloppées de l'air chaud de l'été, qui n'exprime un état du corps et de l'esprit, un rapport avec la conversation générale, avec le désordre de la table où brillent les fruits et les liqueurs. Toute la toile est comme emplie d'une respiration chaude.

Le poème s'achève sur une des plus belles pages qui aient été inspirées par les touchantes filles de Paris : le délicieux *Moulin de la Galette*. Qui donc prétend que le peintre impressionniste, apte à fixer l'aspect fugitif des paysages, se heurte à l'être humain comme à une difficulté insurmontable. Renoir affirme la puissance de l'art décrié. Par la peinture d'un instant, il fixe la vérité des mouvements, la subtilité d'expression des visages, il prend les yeux et l'esprit en grand observateur. Dans tout ce qui vient d'être évoqué, il triomphe par la variété de nuances et d'effets que crée la lu-

mière sur le visage humain, il est un maître dans la représentation de la vie en pleine lumière, et en même temps un des historiens les plus sincères et les plus personnels de notre vie. Le peintre, admirablement doué, reproduit avec une vérité rare, une belle aisance, les carnations, les étoffes, les jeux de lumière. Les cous sont bien attachés, les yeux mouillés, les cheveux légers ou lourds, la peau est transparente et rosée ou mate ou halée. Et ce peintre est un portraitiste : sur sa palette d'impressionniste, il a trouvé le secret de nous révéler les tempéraments et les caractères, la vie physiologique et sociale.

Le *Moulin de la Galette* est un de ces complets résumés d'observation vitale et d'ambiance lumineuse : griserie de la danse, du bruit, du soleil, de la poussière d'une fête en plein air, — excitation des visages, laisser-aller des poses, — un rythme où tournent et s'immobilisent les robes roses, bleu clair, bleu sombre, noires, — un mouvement de passion, une ombre qui gagne, un feu qui court, le plaisir et la fatigue, — toutes les

pauvres héroïnes de romances aux fins visages, aux mains expressives, aux attitudes légères, envolées, ou lasses, qui expriment l'espoir, l'ivresse, l'abandon, le farouche ennui.

V

EDOUARD MANET

§ I. — LA BATAILLE DE MANET

Je ne sais s'il y a, dans l'histoire de l'art, sort comparable au sort du groupe impressionniste. Edouard Manet en est une preuve nouvelle.

Au début, ce ne fut pas avec la critique, avec la discussion que l'artiste eut à compter. Ce furent des vociférations, des injures, des émeutes qui vinrent assaillir ses premières œuvres. Au Salon, quand par hasard une toile de Manet y était admise et venait éclater sur une muraille au milieu des lourdeurs des artistes officiels et des fadeurs des peintres à la mode, des attroupements se formaient, et c'était tous les jours un

chœur de rires mêlés de cris sauvages. Des esthéticiens brandissaient des parapluies menaçants, des amateurs parlaient de se livrer à des voies de fait, ils auraient volontiers fusillé ces tableaux révolutionnaires. Il fallut contenir des braves gens prêts à donner l'assaut aux paysages trop lumineux et aux figures trop claires. Dans les journaux, les écrivains sérieux évitaient de parler de cette peinture maudite, tandis que la bande des échotiers en détresse, des reporters du high-life, des amuseurs de boursiers et de soupeuses, se jetait sur cette proie, la dépeçait, l'accommodait à toutes les sauces, pour réveiller l'appétit éteint du Tout-Paris qui fait la loi. L'exaspération était à ce point que les lecteurs du *Figaro* menaçaient de se désabonner en masse si l'écrivain qui avait osé commencer son Salon par l'éloge du peintre haï ne quittait pas immédiatement le journal. Emile Zola fut proscrit comme Edouard Manet.

Il faut revoir les journaux de 1863 à 1873 pour se faire une idée de la colère

de ce monde artistique qui commence au salonnier de profession et finit au promeneur qui passe dans les Expositions. Manet, et les peintres qui l'avaient précédé, et ceux qui l'avaient suivi dans la voie où il marchait, étaient véritablement regardés comme des êtres extraordinaires ayant juré d'affoler l'humanité, de provoquer des hallucinations et des attaques d'apoplexie chez les gens bien pensants. En parlant d'eux, on perdait toute mesure. Aucune retenue : on outrageait l'homme après avoir bafoué l'œuvre. A lire certains articles, c'est à croire qu'il s'agit de malades, de gens dangereux dont il faut surveiller les manies, parce qu'elles peuvent tout à coup se changer en accès de folie furieuse. Il n'y avait pas de remèdes : inutile de chercher à calmer ces artistes en délire par de bonnes paroles, par de sages conseils, tout au moins par une critique raisonnée. C'eût été perdre son temps. Le mal était incurable. On ne discutait pas avec ces insurgés, on était avec eux dans le cas de légitime défense, et tous les moyens étaient bons pour les empêcher d'assassiner

l'Idéal, le Beau, le Dessin, la Couleur, la Composition! C'était bien simple : il n'y avait qu'à empêcher le public de se rencontrer avec leurs toiles, il n'y avait qu'à proscrire ces toiles des Expositions, qu'à défendre aux écrivains de les commenter dans les journaux. Ceux qui se hasardèrent à faire l'éloge des peintres maudits furent raillés et insultés comme eux. Le soulèvement d'artistes et de lecteurs contre le salonnier du *Figaro* ne fut pas un cas isolé. Des critiques qui disaient leur façon de penser reçurent des lettres d'injures et de menaces où des anonymes les accusaient de s'être vendus au syndicat impressionniste!

Il en fut ainsi pendant des annnées. Mais en même temps que ces fureurs se déchaînaient, une silencieuse approbation sortait des rangs de ceux qui avaient le plus violemment protesté. Sans en rien dire, tout en continuant, au contraire, à faire des réserves, tout en persistant à soutenir que « ça n'était ni dessiné, ni modelé, ni peint »,

les artistes apprenaient, devant les toiles décriées, une vision nouvelle de la vie. Ils y apprenaient ce quia toujours été su par quelques-uns : comment les couleurs se comportent dans la lumière, comment les chairs apparaissent dans la clarté qui les enveloppe, les caresse, les pénètre, dans l'air où vivent toutes choses. Ils y apprenaient aussi un autre agencement des paysages et des scènes que l'agencement appris et appliqué à tous les sujets comme une recette infaillible. La saveur et l'originalité de la nature apparaissaient à nouveau. Alors, par un phénomène particulier et habituel, on vit s'étendre, d'année en année, l'influence des peintres si brutalement condamnés. La grande majorité des adeptes nouveaux, ceux qui n'étaient pas inquiets de vérité, s'en tinrent à l'étude des procédés et bâclèrent leurs toiles selon la méthode nouvelle, sans y apporter plus de conviction que lorsqu'ils opéraient au nom de l'ancienne formule. Les quelques sincères se mirent en face des choses avec la volonté de dire fidèlement ce qu'ils avaient vu, et ils arrivèrent à la même conclusion

que les révolutionnaires, que les aliénés, que les criminels !

On en arriva peu à peu à admettre Manet comme un personnage nécessaire à la comédie du dilettantisme parisien. Les autres avaient renoncé depuis longtemps à se présenter aux Salons, persistaient dans leur hostilité hautaine. Lui, Manet, voulait être de la bataille du vernissage, et vaincre avec les ordinaires armes sociales. Il finit donc par se faire accepter dans ce rôle, il conquit sa part de cimaise, il obtint une mention honorable, une médaille, on le décora. S'il eût vécu, il lui aurait été attribué des commandes.

Peu à peu, on entendit chanter ses louanges, honorer sa conviction, parler avec respect de son originalité, s'extasier sur ses qualités de gentleman. Lors de l'exposition posthume qui fut faite de son œuvre à l'Ecole des Beaux-Arts, malgré quelques injures retardataires, on put constater le mouvement d'opinion qui avait enfin abouti à l'acceptation de l'artiste.

L'attitude du public, les aveux loyalement faits, les silences plus éloquents que les aveux, le ton apaisé de critiques autrefois récalcitrants, mettaient une fois de plus en évidence cette vérité qu'il suffit à un artiste original de mourir pour avoir définitivement raison. L'entrée de l'*Olympia* au Luxembourg, — à la suite de la belle et acharnée campagne menée par Claude Monet pour son ami mort, et malgré les dernières résistances, les hostilités de la mauvaise humeur, — aura été le signe visible le plus récent de la consécration d'Edouard Manet.

Cette histoire des débuts d'Edouard Manet et des luttes qu'il eut à soutenir pourra être souvent contée. On sait quel amour passionné de l'art le prit quand il n'était encore qu'un adolescent, quelles résistances il rencontra chez les siens, et son embarquement comme novice, et les longs mois passés en mer, au milieu des flots changeants, sous les ciels lumineux, et son entrée dans l'atelier de Thomas

Couture. Il fut pendant six ans l'élève du peintre de l'*Orgie romaine*, cherchant, sous ce professeur inquiet et troublé aussi, à voir clair dans la nature, dans l'art, en lui-même. Il fut longtemps encore avant de parler le franc et sincère langage qui devait détoner aux oreilles de tant de gens. Après avoir reçu l'enseignement de Couture, il s'éprit de la facture lumineuse, à la fois robuste et délicate, des maîtres espagnols, Velasquez, le Greco, Goya, et aussi des noirceurs énergiques de Hals. Le *Joueur de Guitare*, l'*Enfant à l'épée*, l'*Espada mort*, qu'il détacha du *Combat de taureaux*, sont des œuvres qui auraient suffi à faire de Manet un peintre d'une rare distinction, préoccupé des procédés accomplis. Ce fut une rapide entrée en matière. Déjà, à ce moment, il prenait possession de lui-même, se débarrassait des préjugés, des leçons contraires à son tempérament, des esthétiques apprises dans les livres, des manières devinées dans les musées, et se mettait naïvement à produire des tableaux qui étaient enfin des « Manet », ceux qui devaient faire

rire le public et hurler la critique pendant vingt ans.

Le peintre avait simplement accompli l'évolution qu'accomplissent tous les artistes originaux : il avait refusé de voir plus longtemps la nature à travers les préceptes des Instituts et les toiles des maîtres En face des choses, il avait appris le dessin, non un dessin de formules et de lignes, mais le dessin qui reproduit les formes, qui les modèle avec leurs fuites, leurs rondeurs, leurs perspectives, leur mouvement, leur vibration dans l'air, le dessin qui indique l'expression en même temps que l'attitude. Il s'était composé une palette sincère aux tons francs, aux demi-teintes légères et transparentes. Avec ces moyens, il reproduisit la nature par larges taches, telle qu'il la voyait.

§ II. — SON ŒUVRE

Avec quelle autorité naïve et charmante parle cet art d'un si franc et si fin jaillisse-

ment de nature! Comme ces œuvres ont tranquillement raison! Il est impossible à un homme de bonne volonté, placé devant *Olympia*, *Le fifre*, *Argenteuil*, *Le linge*, *Dans la serre*, de ne pas sentir et avouer que quelque chose de nouveau et de fort apparaît dans l'histoire de la peinture française. Que cet homme fasse toutes les critiques de détail qu'il voudra, qu'il déclare ne pas aimer tel ton, qu'il désapprouve telle ligne, qu'il condamne telle disposition. Mais toutes ces réserves formulées, il constatera la découverte, le désir qui a quitté la route banale pour aller à la recherche des contrées inconnues. Que Manet ait trébuché parfois, qu'importe! il s'est relevé, il a marché, il a abordé le terrain qu'il voulait conquérir. Maintenant, en se mettant au point de vue de ceux qui se réjouissent de la vulgarisation de la peinture de plein air, tout le monde passe, et l'évolution commencée par les impressionnistes est continuée par d'autres. N'oublions pas, pourtant, les ouvriers de la première heure.

Si l'on essaye de mesurer le chemin parcouru, Manet apparaît donc d'abord, indécis, troublé par Couture, aiguillé par Courbet, épris de Hals, de Vélasquez et de Goya : voici le *Vieux musicien*, le *Buveur d'absinthe*, l'*Espagnol jouant de la guitare*, les toreros et les danseuses, les intérieurs de cirques grouillants et multicolores. Des morceaux exécutés à cette époque sont simples et admirables, l'*Espada mort* par exemple, le cadavre vêtu de noir, lourdement étendu sur le sol, et un merveilleux *Cirque*. Manet apparaît surtout là un exécutant traditionnel de premier ordre, se servant avec une parfaite assurance des moyens de peinture découverts et appliqués par les maîtres. Il est évident que s'il l'eût voulu, il eût pu, pendant toute sa vie, se livrer à la production de toiles d'un tel art robuste, et en retirer honneur et argent. Il était heureusement de ceux qui souffrent à rester stationnaires. Inquiet et volontaire, gagné par la magnifique intransigeance de ses amis, il partit plus avant dans la recherche. Ceux qui ont représenté le talent

de Manet comme figé dans la même formule depuis sa première manifestation jusqu'à la dernière, ne se sont pas donné la peine d'établir la chronologie de ce talent toujours en travail. Le *Fifre de la garde*, le *Déjeuner sur l'herbe*, *Olympia* (1), le *Chemin de fer*, *Argenteuil*, *Nana*, le *Bar* témoignent de changements incessants, de visions nouvelles, d'une étude de plus en plus serrée des feux de la lumière, que cette lumière jaillisse en flammes de gaz, s'épande en nappes électriques, ou tombe d'un ciel de juillet sur la campagne desséchée et les eaux miroitantes.

§ III. — VISION SOCIALE

Manet voulut ausssi, comme tant d'artistes puissants et délicats l'avaient fait pour leur siècle, marquer d'art la société qui

(1) Sur *Olympia*, voir la Première série de la *Vie artistique*, p. 14.

l'entourait, réaliser l'union intime de l'œuvre et du milieu dans lequel elle naissait. Il ignora, à partir du moment où il eut cette conception nette, les histoires et les mythologies, il peignit la réalité qu'il avait sous les yeux, la femme de son temps, les manifestations de nos plaisirs, nos occupations et nos songeries. Les mêmes qui ne protestent pas contre Velasquez peignant les *Fileuses* et les *Buveurs*, ou contre Rembrandt peignant la juiverie d'Amsterdam et le défilé de la garde civique, jetèrent les hauts cris devant les pages sur lesquelles Manet avait fixé les aspects de la vie moderne, comme si la France du XIXe siècle était indigne d'être perpétuée devant l'avenir par les œuvres de ses artistes. Il faut louer Manet d'avoir été avec Courbet un des meilleurs ouvriers de ce mouvement artistique, parallèle au mouvement littéraire inauguré par Balzac, continué par Flaubert, par les Goncourt, qui donne enfin à notre époque, à nos passions, à nos habitudes, à nos mœurs, droit de cité artistique.

Il manifesta ainsi toute sa personnalité. En même temps qu'il affirmait son instinct adorateur de la lumière, son goût de la véracité et de la fraîcheur des couleurs, il se montrait observateur perspicace et raffiné de l'existence parisienne. En homme d'esprit un peu narquois, qui raille ses entours et qui se raille lui-même, mais qui trouve sa philosophie dans la vie telle qu'elle est, il aima de cette existence le luxe tapageur et les élégances discrètes, les lieux de plaisir bruyant et les coins silencieux. Il sut fixer les allures canailles de la fille et la tranquillité jouée de la mondaine. Il sut exprimer dans des pastels délicieux la grâce de la femme et le charme de l'enfant. Il fut intéressé par tous les spectacles qu'il put contempler, et employa son art raffiné de dessinateur et de coloriste à faire passer ces spectacles sur la toile. Il y réussit. Les criailleries et les rires n'empêcheront pas Olympia, l'étrange fille délicate et nerveuse, aux membres graciles, à la chair épuisée, de venir dire, dans son langage, une des phrases de l'éternel poème

de la chair. Le peintre de cette *Olympia*, de la causerie de la *Serre*, du canot d'*Argenteuil*, restera certainement comme un des historiens les mieux informés et les plus explicites de la vie de Paris au XIXe siècle.

Voilà le rôle d'Edouard Manet. Voilà la tâche nécessaire qu'il a accomplie et dont on ne peut lui ravir l'honneur. N'est-ce pas cette vision nouvelle, cette observation exacte de la nappe lumineuse qui baigne toutes choses, qui triomphent aujourd'hui dans les expositions particulières, dans les Salons, qui s'imposent même dans les ateliers officiels, dans les loges de l'Ecole, dans les concours patronnés par l'Académie et par l'Etat? Toute une foule de peintres généralement acclamés ne se sert-elle pas des procédés autrefois conspués, ne marche-t-elle pas dans le champ ouvert par l'initiateur. En dehors de l'importance des toiles de Manet prises en elles-mêmes, l'importance de son rôle d'initiateur apparaît, avec les grosses conséquences de

la révolution qu'il a servie, de l'influence qu'il a exercée et qu'il exercera jusqu'au jour où un autre artiste original viendra dire du nouveau aux populations exaspérées, qui le lapideront au nom de Manet, dont l'*Olympia* et le *Déjeuner sur l'herbe* seront alors au Louvre.

§ IV. — L'ATELIER VIDE

Manet se rendit compte qu'il avait eu raison trop tôt contre la majorité des artistes, intéressés à perpétuer les conventions et les procédés qui obtiennent le succès et les récompenses, contre la majorité du public, dont l'œil et le cerveau étaient faits à ces conventions et à ces procédés : il eut le tort de venir dire juste le contraire de ce que tout le monde disait. Il vit bien que le procès était gagné, que les palettes allaient être nettoyées, qu'un jour nouveau commençait d'éclairer la peinture, que l'on commençait à rire des peintres qui persistaient à cuisiner tous ces ignobles tons sales, bruns, marrons, soufrés, lie de vin, où se gâtaient

les chairs des personnages. Mais il eut à peine la sensation pressentie de son triomphe.

C'est le soir de la journée d'ouverture du Salon de 1883, la foule à peine écoulée, les portes à peine closes, que l'on apprit la mort d'Edouard Manet. L'artiste souffrait depuis des mois, et la nouvelle était attendue. Mais qu'importent les prévisions : tous ceux qui avaient connu l'homme, tous ceux qui aimaient son œuvre eurent le cœur serré en apprenant le triste dénouement. Le premier jour du Salon, cette fête d'art et de printemps que les Parisiens aiment célébrer, reçut une ombre de ce passage de la mort inconsciente frappant Manet le jour anniversaire de ses batailles, dans le plein de l'âge et du talent, alors que le succès lui venait, que l'on attendait de lui une longue suite d'œuvres.

Quelques-uns éprouvèrent, peu de jours après, une autre douloureuse sensation. Que ce souvenir soit noté ici.

C'est dans la rue d'Amsterdam. On traverse deux cours, on descend et on monte des marches. Des constructions en briques, des verdures surgissent vaguement. Une porte, dans un coin, s'ouvre. On pénètre dans une grande salle vitrée. Des peintures fraîches et lumineuses semblent, dans leurs cadres d'or, éclairer la pièce. Des pastels, des dessins, des eaux-fortes cachent les murs, sont amoncelés sur le sol, couvrent les meubles. Tout révèle l'effort de la vie, le travail en pleine activité. L'artiste va sans doute entrer, il va fouiller dans ce carton, changer ce panneau de place, se remettre devant cette ébauche. Hélas ! non : nous sommes dans l'atelier d'Edouard Manet.

Rien de plus mélancolique que le spectacle de ce champ de bataille que l'infatigable combattant ne parcourra plus. Tout dit l'arrêt brusque, la trahison de la mort. Sous les grandes toiles encadrées, des esquisses, des préparations, des taches de couleurs, des traits sur une toile ou sur une feuille de papier, donnent une obsédante

sensation. Toutes ces choses n'ont que le semblant de la vie, elle sont des commencements de réalisations, des phrases inachevées, le reste a été emporté dans le cercueil de Manet. Ça et là, une indication révèle subitement ce qu'aurait été l'œuvre. Des traits au crayon, des établissements de perspectives, évoquent un personnage, un paysage, comme l'armature d'un squelette dresse dans notre imagination la chair vivante et superbe du corps. Mais il y a une souffrance et un reproche dans les yeux sans regard des portraits, et l'irritation vous prend devant certains dessins sommaires, faits pour l'artiste seul, torturants comme des hiéroglyphes, et dont le secret ne sera jamais révélé parce que celui-là seul qui pouvait en dégager la signification est parti pour toujours.

Sur un chevalet, un tableau de fleurs éblouissantes, perlées de rosée, met un parfum de roses et une poésie de printemps dans l'atelier du peintre mort. C'est l'œuvre dernière de Manet : le jour où il a mis sa signature au bas de cette toile, il s'est cou-

ché tout frissonnant déjà, et il n'est plus jamais ensuite rentré dans son atelier.

Mais si les croquis, les projets, les ébauches abondent, venant témoigner en faveur du labeur continu de l'homme vivace et actif que fut Edouard Manet, les toiles dans lesquelles il s'est mis tout entier sont là, en grande quantité, elles aussi. Voici les pastels, portraits de femmes, d'enfants, d'accent si vrai, de couleur si exquise, veloutée et légère comme la poudre de l'aile du papillon. Voici les grands tableaux autrefois discutés, insultés, qui apparaîtront demain avec la sérénité des œuvres qui peuvent attendre. C'est ainsi qu'au lendemain de la mort de l'homme s'affirme l'immortalité possible de l'œuvre.

VI

EDGAR DEGAS

§ I. — SIÈCLE NON AVENU

On peut commencer par supprimer toute biographie, on peut éviter de rechercher dans tous les vieux catalogues quelles peintures ont été autrefois reçues aux Salons annuels. Je ne veux retenir, de l'œuvre à laquelle je songe en ce moment, que des renseignements d'intellect. Le résumé des œuvres d'art, c'est un exposé des choses de l'esprit, une histoire des idées générales et particulières, des manières d'être cérébrales.

Celui-ci, sûrement, Degas, est un cérébral qui s'exprime par l'art de la peinture, et il a pris soin d'indiquer ses préoccupations essentielles et les nuances de ses opinions.

C'est un homme de Paris, qui connaît surtout Paris, et c'est un artiste réfléchi qui connaît l'évolution artistique. Il croit et il dit qu'il n'y a pas grand'chose de changé aux procédés, de l'Italie à l'Espagne, et de la Grèce au Japon, qu'il s'agit partout de résumer la vie dans ses gesticulations essentielles, et que le reste est affaire à l'œil et à la main de l'artiste pourvu du don mystérieux. Il a donc fait, pour son compte, des résumés de vie humaine, et comme il était curieux et promeneur, il a trouvé les éléments de son art dans la vie parisienne apparente, dans les épisodes qui veulent un public et qui l'ont. Il s'est fait, lui aussi, public, et il a cherché des sujets comportant déjà une mise en scène pour les transporter dans la mise en scène de l'art.

C'est là l'idée juste et profonde qui a donné un sens à une telle création. Degas a aisément deviné que pour être un artiste nouveau, il n'avait pas besoin de se déplacer, de changer de pays ou de remonter les temps. Il n'est pas allé à la découverte de la

singularité ethnographique, il n'a pas cherché de vêtements et d'accessoires dans les vestiaires et les magasins de l'Histoire. Il a été moderne, seulement moderne, c'est-à-dire qu'il a été convaincu qu'il trouverait les éléments de sa production à côté de lui, dans les aspects de tous les jours et les allées et venues des êtres familiers. Il a évidemment choqué, par une audace si inouïe, ceux qui ne croyaient pas possible la trouvaille du style ailleurs que dans les nus de l'antiquité et dans les draperies italiennes. Il y eut un étonnement lorsque quelques-uns affirmèrent apercevoir des résumés savants et des grandeurs définitives dans ces œuvres pour lesquelles l'artiste n'avait eu besoin d'aucune figuration d'Institut.

Ici, il importe de dire quelle a été en général la conception de l'art de notre temps en ce qui concerne la représentation de la vie moderne. Immédiatement, la conception toute naturelle de Degas apparaîtra.

L'historien qui entreprendra de raconter l'histoire de l'art du XIXe siècle sera pris

d'une inquiétude au cours de sa tâche. Il aura constaté la préoccupation de dessin chez les continuateurs de David, la recherche de la couleur chez les romantiques. Il aura catalogué des œuvres significatives de formules, des pages chatoyantes faites pour le plaisir de l'œil, — il aura enregistré des manifestations géniales. Et tout à coup, il se demandera s'il rêve, si la vie, au XIXe siècle, en France, ne s'est pas différenciée des époques antérieures. Pourtant, il examinera les différentes branches de la production intellectuelle, et il constatera dans la littérature, dans la politique, dans les mœurs, les manifestations passionnées d'un peuple en évolution, il verra une société en travail, affirmant une activité extraordinaire, renouvelant la langue, inventant des sciences, créant une forme nouvelle de l'art et de l'histoire : le roman qui transmettra à l'avenir, non seulement les multiples aspects de la vie sociale, mais l'état psychologique d'une époque étudié dans ses nuances. La surprise de cet historien augmentera : il ne pourra arriver à com-

prendre que les artistes vivant dans ces temps d'agitation et de recherche universelle, se soient bornés, pour la plupart, à imiter les maîtres d'autrefois, à copier les monuments des civilisations disparues. Quoi ! s'attarder à faire revivre ce qui est mort, ou plutôt ce qui ne vit plus que dans le livre et l'œuvre d'art ! Quoi ! mettre entre la nature et soi les musées et les bibliothèques ! regarder le monde matériel et l'homme moral par les yeux éteints de Phidias et de Praxitèle, de Michel-Ange et de Raphaël, du Titien et de Véronèse, de Rembrandt et de Rubens ! Refuser de voir que ceux-là seuls ont été grands qui ont vu les aspects des choses et les actions humaines d'une façon directe, sans se préoccuper de l'idéal d'hier ! aller demander aux maîtres leur enseignement et ne pas comprendre que la grande leçon donnée par leurs œuvres est qu'il faut avoir l'horreur des procédés et de l'information de seconde main ! Quoi ! fermer ses fenêtres, tirer ses rideaux pour refuser la lumière, pour ne pas entendre la rumeur qui emplit la rue ! dédaigner la vie,

si complexe, si changeante, matière première éternelle de toute pensée et de tout art, s'enfermer comme un alchimiste pour combiner l'Antiquité avec la Renaissance et analyser la poussière qui recouvre les chefs-d'œuvre !

C'est à cette besogne que presque tous nos artistes se sont attachés pendant la première partie de ce siècle, et l'écrivain futur aura déjà inscrit une longue énumération de nos œuvres d'art sans avoir vu apparaître l'homme pour qui elles étaient faites. Toujours des Grecs et des Romains, et des Italiens, et des Espagnols, et des Flamands, comme représentation et comme esprit. Quelle aridité intellectuelle ! quelle inutilité, l'œuvre qui veut nous raconter le moyen âge après les sculptures des cathédrales, l'œuvre qui veut nous raconter Florence et Venise après les Florentins et les Vénitiens, ou la Hollande après Rembrandt, ou le dix-huitième siècle français après ses peintres et ses dessinateurs ! Il y a des chances pour que les nouveaux venus n'y réussissent pas si bien que leurs prédé-

cesseurs, qui étaient mieux placés, semble-t-il, pour mener à bien la tâche et qui ne s'en sont pas trop mal tiré. Regardez donc autour de vous, et faites pour votre pays et pour votre époque ce que les maîtres que vous honorez si maladroitement ont fait pour le sol sur lequel ils étaient nés et pour les hommes au milieu desquels ils vivaient.

§ II. — LES CARICATURISTES ET LES RUSTIQUES

Heureusement, Daumier, Gavarni et les paysagistes ont tout sauvé. Il se trouve que les deux premiers, considérés, leur vie durant, comme d'amusants plaisantins, des fantaisistes, ont fait, à eux deux, à des points de vue et dans des milieux différents, ce que les artistes leurs contemporains avaient négligé de faire : une histoire des mœurs bourgeoises, artistiques et féminines du XIXe siècle, exacte et complète comme il n'en fut jamais. Ils

l'écrivirent, cette histoire aux milliers de chapitres, cette zoologie compliquée de l'espèce humaine, pendant quarante ans, chaque semaine, presque chaque jour, et leur œuvre, fait presque uniquement de noir et de blanc, tracé sur la pierre lithographique, éparpillé dans les journaux, cet œuvre colossal, presque impossible à réunir aujourd'hui, les montre à la fois historiens véridiques et grands artistes.

Mais Daumier et Gavarni, qui ont si bien vu l'homme, qui ont si bien marqué avec une telle précision les caractères immuables de la race et les particularités crées par un état de civiliation, Daumier et Gavarni ne pouvaient voir et dire tout l'homme. Ils s'étaient astreints plus particulièrement à l'étude des sentiments, des habitudes d'esprit, des manies et des ridicules. L'un fut assez occupé à peindre la bourgeoisie en possession du pouvoir, exerçant son autorité dans le pays et dans la famille, et il n'eut pas trop de sa vie pour fixer les comédies et les tragédies dont il fut le spectateur

ironique et violent. L'autre eut pour grande préoccupation d'exprimer les caractères par l'expression du masque et la mimique du geste : l'homme, la femme, l'enfant, l'intéressèrent en dehors des milieux et des conditions, — c'est surtout la façon moderne de penser qu'il sut démontrer, avec une certitude pour ainsi dire mathémathique, par les attitudes et les expressions. Son œuvre est une physiologie du cerveau.

Il restait donc à figurer, avec toutes les ressources de la couleur, avec tout le développement que permet le tableau, les formes multiples que prend l'agitation humaine, toutes les phases et toutes les conditions de l'existence, les élégances et les misères, les travaux et les plaisirs, le salon et la rue, le grouillement de la ville et le travail solitaire du paysan dans son champ : l'histoire d'après nature!

Ce furent les paysagistes qui servirent cette évolution logique de l'art du XIXe siècle. Corot, Rousseau, Dupré, Millet, Courbet, Daubigny, d'autres encore, furent les ou-

vriers de ce labeur. Il suffit ici d'une indication. C'était la découverte de la nature après des siècles de convention : les faux arbres étaient coupés, les cascades en verre filé, brisées, les océans aux vagues en accents circonflexes, desséchés, les temples élevés sur les promontoires, ruinés pour toujours. Enfin, le décor vivant nuancé par les saisons et par les heures commençait de frémir sur la toile.

Il arriva alors, comme cela devait arriver fatalement, que le jour où l'un des maîtres paysagistes voulut placer une figure dans le bois ou dans le champ qu'il avait peint d'après nature, il sentit immédiatement la nécessité d'une continuation de vérité. Il n'alla pas prendre les arbres là où ils étaient, et les personnages dans les musées et dans les traités. Il trouva le bûcheron dans le bois, et ce bûcheron ne lui sembla pas devoir être exclu. Le paysan lui parut avoir tous les droits de se dresser auprès du sillon qu'il avait tracé. Il ne chassa pas le pêcheur et le passeur de leurs barques. Il laissa la bonne femme chargée de bois mort

traverser le tableau comme elle traverse la forêt. Désormais, la vérite des personnages était acquise comme la vérité des milieux.

Bientôt, Millet, puis Courbet, et la préoccupation sociale qui grandit. On peint les aspects de la rue, les scènes d'intérieur avec la même conscience que les scènes de la vie rustique. Les peintres du groupe impressionniste se font les historiens de la vie compliquée des grandes villes : le XIXe siècle enfin, comme les siècles passés, a sa complète expression artistique.

§ III. — LE FAUX MODERNE

Mais fatalement, il y eut un faux moderne comme il y eut une fausse histoire, une fausse mythologie.

On put constater un changement dans l'atmosphère générale de la peinture, à croire que les peintres s'étaient convaincus de l'excellence de deux théories ou de deux opinions, mises en œuvre par quelques artistes qui compteront dans l'histoire de

ce siècle. A savoir, d'abord, qu'il n'était pas interdit au peintre d'avoir une vision directe des choses, — ensuite, que la peinture abordait une conquête nouvelle en cherchant à donner l'idée de cette lumière qui éclaire la terre, l'eau, les constructions, les animaux, les êtres humains, enfin, tout ce qui est immobile et tout ce qui se meut sous le feu des rayons et la caresse des lueurs.

Tout, pendant un instant, fut à la « vie moderne » et au « plein air ».

Vie moderne ! Plein air ! Après avoir été reprochés avec l'acrimonie que l'on sait aux quelques-uns qui réclamaient de la vérité et de la clarté, ces deux mots là sont devenus le Tarte à la crème ! de la peinture et de la critique. Comme si l'emploi d'une formule devait tenir lieu de talent, comme si l'imitation d'un procédé pouvait passer pour de l'originalité. On en vint à cela. Ceux qui avaient été autrefois éconduits, mis à la porte des Expositions comme impossibles à fréquenter, tournés en dérision

comme des grotesques, injuriés comme des malhonnêtes gens, furent pillés sans vergogne. Ils triomphent aujourd'hui, les observateurs qui ont regardé l'homme de leur temps, les rustiques qui ont vécu avec le paysan, qui ont couru les plaines, les bois et les rivages, les poètes savants qui ont voulu décomposer la lumière et pénétrer le mystère des couleurs, ils triomphent, mais quels piètres successeurs leur viennent ! Comme ils sont défigurés, comme leurs trouvailles sont accommodées prestement par les habiles ! Au lieu de copier Delaroche on copie Manet, et voilà toute la différence. C'est toujours l'emprunt d'une palette, le souci d'une manière, la fabrication d'après une recette. Quand c'est juste le contraire qu'il faudrait faire, quand il faudrait tout oublier et s'en aller devant la nature avec un cerveau allégé et des yeux clairs.

Les peintres qui légueront à l'avenir une image fidèle de leur temps se renseignent ailleurs qu'auprès des mannequins costumés, fréquentent le monde qu'ils ont l'am-

bition de fixer par le trait et la couleur. Ils s'attachent non seulement à observer les formes et les habitudes, mais à comprendre l'esprit qui fait tout mouvoir. Ce n'est pas sur une table à modèles que l'humanité défile. Il faut aller la chercher là où elle est.

§ IV. — BLANCHISSEUSES, JOCKEYS, LE NU

Degas l'a fait.

Il s'est d'abord épris de ce qu'il entrevoyait tout au long de son chemin, des arrangements de personnages groupés dans l'espace étroit des boutiques. Il s'intéressa au labeur jovial des blanchisseuses, qui séjournent, vêtues de blanc, molles et apoplectisées, dans les salles surchauffées par le poêle. Elles absorbent de forts ragoûts arrosés de litres de vins. Elles suivent un régime qui doit fatalement dilater leur estomac et enfler leurs chairs. Tout le monde les a vues ainsi, à travers les carreaux de leurs magasins tout blancs et tout bleus de

linge, installées comme des matrones au milieu de leurs ouvrières, débonnaires et flasques, sirotant leur café et surveillant la jeunesse. C'est de cette façon que Degas les a surprises et dessinées, dans une chaleur d'étuve, haletantes sous la camisole, présidant au régulier nettoyage du linge sale de l'humanité.

Depuis, il a gardé ce goût pour les surprises de la rue, pour ces rencontres des tournants et des portes entr'ouvertes, et il n'y a pas longtemps encore qu'il exposait des modistes sèches, noires, qui touchent à des chapeaux avec une grâce faubourienne et des mouvements simiesques, et encore, une femme essayant des chapeaux chez la modiste, et une autre, choisissant des bijoux, — tableaux en colorations riches et sourdes, d'une somptuosité étouffée, de grands gestes simplifiés.

L'élégance fine et la comédie amusante qu'il cherchait, il les trouvait aussi sur les champs de courses, dans les paysages du bois de Boulogne organisés par M. Alphand.

Il se distrayait du minuscule des jockeys, de leurs corps grêles, du Lilliput de casaques et de casquettes voyantes qu'ils font mouvoir sur les fonds de verdure. Et soudain, la scène prenait une grandeur et un mouvement de vie, par la présence des chevaux, longs, souples, fins de pattes et de museaux, qui glissent sur la piste comme des reptiles, qui se serrent en pelotons, impatients du départ, qui se séparent, qui se dispersent, avec de gracieuses gambades, comme en des jeux folâtres.

Mais où il devait trouver l'expression complète de sa philosophie et de son dessin, c'est dans la représentation de la femme : la femme nue, chez elle, dans son cabinet de toilette, — la danseuse bondissant sur la scène.

Des nymphes, des naïades, des hamadryades, des Aurores, des Innocences, des Lédas, des bacchantes, des Dianes, des Vénus, des Madeleines, des diablesses tentant saint Antoine, des allégories de tous genres,

des figurantes de toutes les mythologies, vous en trouverez à chaque pas que vous ferez. A tout instant, il en apparaîtra devant vous, dans des poses tragiques ou minaudières, gambadant sous bois en prenant sur l'herbe ou dans les nuages des attitudes d'arabesques, levant vers les frises les yeux songeurs de Mignon aspirant à l'opéra-comique.

Mais ce que l'on ne trouve guère, ce que les peintres méconnaissent ou esquivent, empêchés par la crainte du jury, ou par les souvenirs d'école, ou par la fréquentation de l'idéal, — c'est une vraie femme nue.

Il y a eu des sculpteurs du corps réel : les Grecs. Il y a eu des peintres de la chair : des Italiens, des Vénitiens, le hollandais Rembrandt, et d'autres. Leurs œuvres, noircies, jaunies, craquelées par le temps, apprendraient, à ceux qui auraient la volonté de lire dans les œuvres d'art, quel acharnement et quelle conscience ils mettaient à copier le corps humain sans voiles, quels soins d'alchimistes ils employaient à pétrir avec de la lumière une chair qui fût vraiment une

chair, faite de sang, de muscles, de nerfs.

Au XVIIIe siècle, la nudité à la mode, la nudité théâtrale enguirlandée de roses, ennuagée de poudre, réveillée par les mouches bien placées et les touches des fards, toute riante de fossettes, cette nudité-là a été étudiée et fixée par les maîtres de ce temps. Enfin, de nos jours, on trouverait que la femme a été vue par quelques-uns : je songe à la femme de l'*Atelier* de Courbet, à l'*Olympia* de Manet, à l'œuvre de Degas.

Mais les peintres d'Innocences et d'Aurores, de nymphes et de naïades, ont des méthodes et des pratiques par lesquelles ils remplacent l'étude directe de la nature. Ce qui leur importe, c'est le sujet, c'est l'attitude à donner à la figure qu'ils envoient au Salon. Sous prétexte de lignes et de couleurs décoratives, il y a une dizaine de clichés de postures et d'expressions, pris aux statues antiques et aux tableaux des maîtres. Ce n'est pas devant un corps vivant que le peintre s'est placé, mais devant une collection de moulages. Tel copie Diane, tel autre Vénus, debout ou accroupie, — d'au-

tres font leur tableau comme une mosaïque : une attache de cou, une rondeur d'épaule, une courbe de bras, un profil de sein, la dureté et le poli d'un ventre, la longueur d'une cuisse, l'enlacement de deux jambes, tout enfin, jusqu'aux grandes lignes qui sont le dessin d'un corps, est pris ici et là, dans ce musée et dans cet autre.

Ce serait à croire que les faiseurs de nu ne font pas venir de modèles dans leurs ateliers, qu'ils peignent d'après des à peu près de souvenirs et d'études, d'après des plâtres et des gravures, sans souci de milieu, de lumière, de vérité. Pourtant, il arrive qu'ils prennent modèles. Mais ils agissent avec la femme qui monte sur la table comme avec les statues des musées : ils la transforment, changent l'expression de son visage, sa manière d'être habituelle, les lignes de son corps. Les modèles connaissent d'ailleurs les gestes qu'il faut faire, les airs de tête qu'il faut prendre, les raccourcis qu'il faut obtenir. Ils savent comment laisser pendre la main languis-

sante de Sapho, comment ployer le genou pour exprimer la marche hésitante de Chloé, comment enfler une hanche de la Femme vue de dos, comment Biblis s'étend sur le sol pour être changée en source, comment Galatée fuit vers les saules, comment Cléopâtre s'accoude pour regarder mordre l'aspic, comment il faut rassembler les jambes et dégager le torse en levant les bras pour laisser tomber le voile de Phryné... Les modèles savent tout cela et bien autre chose encore, et le savent aussi bien et mieux que les peintres. D'ailleurs, le travail de mosaïque recommence : ce que l'une n'a pas, on le demande à une autre, et l'on obtient ces monstres où visiblement la tête, les bras, les jambes, le ventre, proviennent de quatre ou cinq femmes.

L'attitude de Phryné, de Sapho, de Chloé, ou de Cléopâtre, obtenue, restent la forme et la couleur. Pour arriver à cacher tout ce qui serait compromettant pour le repos public, pour arriver à supprimer tout ce qui peut ressembler à une

ombre ou à une tache, pour jeter un voile de poésie sur toutes ces choses, paraît-il, obscènes et déshonorantes, qui constituent le corps humain, il n'est pas de procédé que l'artiste n'emploie, pas de combinaison à laquelle il ne descende. Il est prêt à tout tenter, à tout faire, pour qu'aucun œil ne puisse reconnaître une partie de la honteuse vérité. La couleur chair ! pour la plupart, c'est une glace fondante que l'on panache avec de la fraise, de la framboise, de la groseille, quelques-uns qui ont la main lourde, obtiennent le ton lie de vin, — d'autres qui battent légèrement, font mousser un mélange de crême et de savon. Toutes les confiseries, toutes les peintures qui servent à colorier les fruits de sucre, les dragées, les pralines, tous les roses poupée, toutes les irisations, sont mis à contribution, et l'on obtient ces femmes, ainsi peintes et léchées, ainsi cuites et sucrées.

§ V. — LES FEMMES DE DEGAS

Degas eut une autre compréhension de la

vie, un autre souci d'exactitude devant la nature.

A plusieurs reprises, on put apercevoir de lui des suites de Femmes nues à leur toilette, ce qu'il inscrivait ainsi au catalogue d'une exposition de la rue Laffite : *Suite de Nuds de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner*, morceaux de peinture qui suffiraient à donner aux regards surpris l'idée de ce grand talent. Car il y eut surprise pour les yeux habitués aux chairs selon la formule académique ou mondaine. Mais si c'est un esprit loyal qui force à regarder ces yeux, d'abord offusqués par les attitudes et les colorations, un revirement se fera, la sincérité et la vérité apparaîtront. On se figure aisément le peintre en face de réalités de cette nature, et s'efforçant à les transcrire par les signes visibles du dessin et de la couleur.

C'est bien la femme qui est là, mais une certaine femme, sans l'expression du visage, sans le jeu de l'œil, sans le décor de la toi-

lette, la femme réduite à la gesticulation de ses membres, à l'aspect de son corps, la femme considérée en femelle, exprimée dans sa seule animalité, comme s'il s'agissait d'un traité de zoologie réclamant une illustration supérieure. Le dessinateur n'a pas admis les poses habituelles des modèles, les pieds rassemblés, les mouvements arrondis des bras, les hanches mises en valeur, les torsions aimables de la taille. Inquiet des lignes qu'on ne cherche pas à fixer, qu'on ne cherche pas même à voir, il a voulu peindre la femme *qui ne se sait pas regardée*, telle qu'on la verrait, caché par un rideau, ou par le trou d'une serrure. Il est parvenu à la fixer, se baissant, se redressant dans son tub, les pieds rougis par l'eau, s'épongeant la nuque, se levant sur ses courtes jambes massives, tendant les bras pour remettre sa chemise, s'essuyant, à genoux, avec une serviette, ou debout, la tête basse et la croupe tendue, ou renversée sur le côté. Il l'a vue, à hauteur du sol, près des marbres encombrés de ciseaux, de brosses, de peignes, de faux cheveux, — et il n'a rien dissimulé de

ses allures de grenouille ou de crapaud, du mûrissement de ses seins, de la lourdeur de ses parties basses, des flexions torses de ses jambes, de la longueur de ses bras, des apparitions stupéfiantes des ventres, des genoux et des pieds dans des raccourcis inattendus.

C'est ainsi qu'il a écrit ce navrant et lamentable poème de la chair, en cruel observateur qui a pourtant l'amour de la vie, en artiste épris des grandes lignes qui enveloppent une figure depuis la chevelure jusqu'à l'orteil, en savant qui connaît la place des os, le jeu des muscles, les crispations des nerfs, les marbrures et l'épaisseur de la peau.

C'est la même créature qu'il montre au café-concert, debout devant la rampe, gaillarde cuirassée de satin bleu, chantant le printemps et la patrie, imitant le rossignol qui chante au matin, déplorant l'abandon des amoureuses, célébrant la charge de Reischoffen, revendiquant l'Alsace et la

Lorraine. Au fond, ses pareilles sont assises en rond, posant pour exciter les sexagénaires, rafraîchissant du jeu de l'éventail leur visage rose et leur poitrine bleue. Quand l'une se lève, s'approche, se penche au-dessus du public, sourit, chante, elle exhibe en taches de lumière et d'ombre le dessous de ses paupières, ses narines, son menton, ses bras d'hercule ou ses pattes de faucheux, ses seins soulevés et ses aisselles fauves. Toutes exhibent leur sexe, le renversement de leur torse, le remuement de leurs hanches et de leur bassin. Elles sont à leurs places, factices et serpentines, dans ce cadre des feuillages pénétrés de lumière électrique, entre ces arbres d'un vert cru qui semblent réduits en servage, brossés en décors de théâtre. Il y en a de stupéfiantes, — des anciennes, ébréchées, enluminées, aux chairs tremblantes, — des exotiques, parfois, belles créatures chevelues qui mangeront un peu de Paris ou que Paris mangera, — et puis, sans cesse, produites à profusion, poussées du pavé et du ruisseau, les maigres et ardentes fleurs du vice, les filles nerveuses, à la bouche trop

grande, aux yeux trop brillants, aux coudes trop pointus, qui proclament leur mal de misère et leur logique désir de perverses revanches.

Dans une telle œuvre, où l'on peut constater une médicale observation des instincts, un goût de zoologiste pour la physiologie des basses créatures, un amusement de philosophe de Paris éprouvé au spectacle des vices habituels et des plaisirs convenus, — dans une telle œuvre qui dit les dehors et les dessous, qui a scruté jusqu'aux faces blêmes de meurtriers, aperçues dans le jour obscur de la cour d'assises, — la danseuse surgit comme au milieu d'un drame, s'élance en figure d'apothéose.

§ VI. — DANSEUSES

Degas n'a pas désarmé, mais il a donné aux créatures une animation de vie nerveuse, une joie du mouvement, une grâce souple et forte des bras, des jambes, de tout le corps, il a exalté leurs regards et affolé leur

sourire de théâtre. Les filles d'opéra, dans ses derniers pastels, admirables de maîtrise, du dessin le plus sommaire, de la coloration la plus harmonieuse, éclatants comme des joyaux dans la demi-obscurité, deviennent des façons de divinités de la danse. Ces femmes modernes sont de tous les temps et de tous les pays, font songer à l'on ne sait quelles idoles hindoues, dans les groupements où les bras et les jambes se multiplient, longs et souples comme des lianes.

L'entrée de la danseuse ravit les esprits un peu las des dialogues et des ficelles de l'habituel art dramatique. Il y a, dans la danse, moins de littérature encore que dans la pantomime. Une déclaration, une poursuite, un consentement ou une ironie comme dénouement, et voilà tout le sujet d'un ballet. Même on pourrait se passer complètement de sujet. La femme se glisse entre deux portants, le visage coloré et la mousseline bouffante, elle apporte sa souplesse harmonique, sa grâce rythmée, ses jambes, ses bras, son torse, tout son corps en action,

son visage ravi, avec une jolie expression de fatigue, de fiévreux essoufflement. C'est suffisant pour occuper la scène, cette simplicité de signification, cette supérieure mise en marche du mécanisme humain, ce reposant silence de la bouche souriante de la danseuse. Le tournoiement aérien et le robuste vol à ras de terre de la ballerine, c'est du même ordre de captivantes distractions que l'éloquence funambulesque de Pierrot, l'élan élastique de l'écuyère creveuse de cerceaux de papier, le jeu saccadé des puériles marionnettes, et c'est un passage de couleur et de forme, un magnifique dessin en mouvement, sans cesse changé et recommençant, une présente, une vivante arabesque.

Degas a exprimé ce charme et cette force, ce rythme et cette vie par des œuvres merveilleuses de précision et de souvenir, de perspicacité et de rêverie. Sur les fonds de lueurs et de reflets, où des étincelles courent dans la trame des couleurs, dans des atmosphères de feux éteints et de lumières éloignées, les danseuses qu'il a créées surgissent comme des apparitions d'un soir, comme

des passantes exprimant la vie en commencements de gestes et en sourires vite évanouis.

§ VII. — PAYSAGES

L'évocateur de tant de physionomies modernes, l'observateur qui a promené son observation aiguë et amusée, des ateliers de blanchisseuses aux champs de courses, des coulisses d'opéra aux chambres closes où s'épanouissent librement les chairs de femmes, s'est aussi révélé paysagiste, au jour où se fit une exposition de vingt-quatre pastels et aquarelles, études et souvenirs de voyage, par lesquels l'artiste se manifestait d'une façon nouvelle.

Nouvelle, mais non inattendue. Degas reste forcément Degas devant les champs, les collines, les eaux, les ciels. Sa science des mouvements et des souplesses des corps, il l'apporte à construire, à onduler les terrains, à les creuser en ravines et à les relever en bosses. Sa perception des harmonies, il

continue à la prouver par ses résumés des aspects de nature aussi bien que par ses agencements des scènes de l'existence sociale. C'est le même œil qui voit et le même cerveau qui comprend. On assiste, non au tour de force d'un subtil et d'un adroit qui change sa mise en scène et sa manière, mais à la tranquille application de facultés permanentes, et la nouvelle série d'œuvres vient prendre place dans l'ensemble, sans qu'il y ait même l'apparence d'une solution de continuité.

Ce champ bleu de lin est encadré dans les verdures rousses, dans les terrains verts, comme les précieux saphirs dans les velours des écrins. Degas s'est complu à des effets semblables observés chez des joailliers alors que sur l'étoffe de la table des mains prudentes versent et manient les pierres rares. Ce sont les mêmes lueurs, les mêmes transparences, les mêmes entours sombres, d'une richesse sourde. — Ces collines, ces champs, sont d'une trame aussi luxueuse que les étoffes, les rideaux, les tapis qui revêtent les murs des boudoirs secrets, que les robes

lourdes où s'enferment les corps robustes des femmes au repos. Ces ciels sont tissés aussi fins et aussi soyeux que les gazes en ailes de libellules où s'envolent ces mêmes corps devenus aériens et rythmiques. Ce sont des phosphores et des soufres semblables qui courent en traînées furtives. Ici et là, partout, les couleurs sont brûlées par la lumière, s'effacent en passages de flammes verdâtres, tombent à des résidus de braises et de cendres roses.

On peut imaginer que Degas, courant la campagne pendant les vacances des mois d'été et des mois d'automne, a aimé revoir dans l'étendue les synthèses de lignes et les harmonies colorées où s'est fixé son goût. Il a retenu de ses voyages ce qu'il aima toujours à retenir de la vie, les heures illuminées par les derniers feux, les richesses presque éteintes qui donnent leurs scintillements suprêmes, les aspects de force équilibrée, les beaux mouvements et les beaux repos de la matière. Il recherche, à la fois, les manifestations naturelles et sereines et les décompositions verdissantes des civilisa-

tions avancées. Il a le goût de la nature éternelle, mais il veut exprimer aussi le moment pendant lequel il a vécu.

C'est toujours la même définition d'art qui s'impose, le passage de l'homme à travers le décor des choses, et le désir de marquer ce passage en fixant les formes qui deviennent si vite lointaines et les reflets si changeants. C'est la sensation que donnent au plus haut point ces silhouettes d'arbres, ces toits perdus dans la campagne, ce sentier clair tracé sur l'étendue confuse, ce cheval immobile et rougeoyant dans la campagne d'automne, les ciels clairs et profonds, les eaux pâlies. Un homme qui est un artiste a passé devant tout cela, et il a ressuscité ces visions d'un instant qui seraient restées, sans lui, ignorées, nées et évanouies dans l'inconscient.

Tel est l'apport de Degas et telle est, maintenant, sa situation particulière :

Son nom est célèbre dans un monde de littérateurs et de peintres. Mais, même dans ce milieu spécial, au courant de l'évolution

journalière, l'œuvre de Degas est plus devinée que connue. L'homme est mystérieux et narquois, verrouille sa porte, affiche un dédain absolu pour la discussion publique. Il s'est fait deux existences : — l'une est d'un passant fureteur et gai, circulant, avec des sourires qui illusionnent et des mots qui éclatent, au milieu des manifestations sociales et artistiques, — l'autre est d'un reclus, enfermé avec des modèles et des croquis, s'acharnant aux conjonctions des tons et aux combinaisons des lignes. Il accumule ainsi les matériaux, entasse une énorme documentation, compose un dictionnaire de détails qui fourniraient, à la première évocation, l'ensemble d'une œuvre décorative, une des plus rares, des plus personnelles.

D'où vient que l'on n'a pas donné, à cet artiste qui connaît comme pas un l'arabesque de la forme humaine, le plafond et le pourtour d'un théâtre de musique et de danse, les vestibules et les salles d'un hammam, la galerie de tel édifice moderne, le salon de telle maison bâtie d'hier ? Rien à l'Opéra, rien à l'Hôtel-de-Ville, alors qu'il

aurait su si bien raconter, sur des murailles, par son style original, l'allure de l'ouvrière à son métier, le costume et le déshabillé de la femme d'aujourd'hui, la maigreur élégante des chevaux de courses, la grâce animale des ballerines enivrées. Il n'en mène pas moins son œuvre avec gaieté et placidité. Mais quel temps que le nôtre! et quels gouvernants se sont succédé qui ne se sont pas aperçus de l'existence de ce grand artiste, qui ne lui ont pas donné un monument à décorer librement, qui ne lui ont pas demandé un seul tableau pour un musée!

VII

JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI

§ I. — LA BANLIEUE

La biographie de Raffaëlli constitue un document significatif sur l'homme moderne aux prises avec le problème de la vie, en proie à toutes les difficultés qui surgissent à chaque minute de l'heure, hanté par toutes les incertitudes que représente le mot : demain. C'est la bataille de tous les instants pendant des années pour trouver l'indépendance, le repos relatif de l'esprit. Raffaëlli a tenu des emplois, exercé des métiers, il a couru la ville, s'est assis devant un bureau, il a chanté les rôles de basse au Théâtre-Lyrique et psalmodié à l'église Bonne-Nouvelle en même temps qu'il sui-

vait les cours de Gérôme à l'Ecole des Beaux-Arts. Il a voyagé, travaillant dans chaque ville où il s'arrêtait, en compagnon faisant son tour d'Europe artistique. Il allait jusqu'en Algérie, revenait à Paris, exposait des paysages faits d'après les études qu'il rapportait, des tableaux Louis XIII, des portraits, une place de l'Opéra... Et tout à coup, il ouvrait les yeux sur des spectacles que personne n'avait vus, ou que tout le monde avait dédaignés, sur des êtres et des choses qui n'avaient pas obtenu droit d'entrée dans la cité artistique : la Banlieue de Paris, ses habitants et ses nomades trouvaient en lui un historien attentif, sagace, ayant la vision nette des grands aspects et des détails caractéristiques.

Raffaëlli prit son rôle au sérieux : il ne traversa pas la zone militaire en promeneur, il voulut connaître intimement le sol, l'herbe, les arbres, l'eau, les maisons, les habitants de ce pays inconnu situé en pleine civilisation, il voulut s'assimiler l'esprit des choses, pour l'exprimer sur ses toiles en même temps qu'il fixait les formes et les couleurs. Et avec

une belle logique, il s'en alla vivre dans le même air que ses modèles, dans une maison bâtie au bord d'une rue crayeuse, tout près des champs poussiéreux et brûlés. « J'habite Asnières, écrivait-il dans une lettre qui a été publiée, et j'y suis attiré par l'étrange qui entoure toute grande ville. J'y ai une de ces maisonnettes en carton, toute fraîche, entourée d'un jardinet d'invalide. Dans un coin, deux poules, un coq et deux pigeons. Il y a dans Asnières des nudités de terres de remblais, des cabanes de bois qu'habitent des êtres inouïs, des chevaux maigres, des voitures sans tons et des chiens errants. Tout cela, je le sens, et tout cela répond à un besoin de charme douloureux, à un amour des silhouettes étranges, aussi à un sentiment vague de haute philosophie. »

Voilà donc l'artiste campé sur le champ de bataille. Suivons-le sur les routes, à travers les terrains incultes, bossués de gravats, autour des cabanes, traversons avec lui les places et les rues du village, entrons dans les jardinets et dans les boutiques.

La banlieue parisienne a trouvé, en Raffaëlli, l'artiste observateur, amoureux de la réalité de son temps, destiné à écrire, en traits émus ou ironiques, l'histoire de cet espace mélancolique qui s'étend entre les dernières maisons d'une capitale cuite dans le gaz et les premiers sillons mouillés des rosées de l'aurore. L'histoire de notre civilisation, que les hommes de lettres et les peintres sont chargés d'écrire, aurait été incomplète, si le payage qui entoure la ville avait été dédaigné, si les êtres casaniers ou errants qui vivent autour du mur de fortification, avaient été mis hors du livre et du tableau.

Les écrivains de *Renee Mauperin* et de *Germinie Lacerteux* avaient noté, en philosophes et en artistes, les caractères vrais et factices de cette nature spéciale qui commence à la sortie des faubourgs de Paris. Un peintre aussi avait senti, autrefois, il y a un demi-siècle, la grandeur et la beauté de cette terre stérile et de ces paysages industriels qui émeuvent les hommes d'aujourd'hui. Eugène Delacroix écrivait, en 1833,

ces lignes qui durent frapper d'étonnement ceux qui les lurent : « Il faut venir au mois de mars dans ce village pelé des environs de Paris, comme ils sont tous, pour renverser en esprit tous les systèmes sur le beau, l'idéal, le choix. La plus pauvre allée avec ses baguettes toutes droites, sans feuilles, dans un horizon plat et terne, en dit autant à l'imagination que tous les sites les plus vantés. Ce petit cotylédon qui perce la terre, cette violette qui répand son premier parfum sont ravissants. J'aime autant cela que les pins d'Italie qui ont l'air de panaches, et les fabriques dans les paysages qui sont comme des assiettes montées pour le dessert. Vive la chaumière ! vive tout ce qui parle à l'âme ! »

La chaumière célébrée en 1833 a disparu, mais le peintre d'Asnières a compris et exprimé la beauté découverte par Eugène Delacroix dans les lignes tristes et dans les coins misérables où l'herbe et les fleurs semblent souffrir. Il a su être le peintre de la plaine où roulent les vents et les nuées,

et aussi le peintre du morceau de terre grand comme une chambre, morcelé par un mur, par une haie, encombré par les plâtras et les mauvaises herbes. Il établit, avec la sûreté d'un cartographe, la configuration d'un pays depuis les accidents de terrain des premiers plans jusqu'aux fuites d'horizon. Les étendues nues, les champs pauvres où çà et là végète un arbre grêle, le fleuve où court une eau fangeuse, le village aux maisons recouvertes de tuiles rouges, apparaissent, sous la lumière grise ou blonde, dans la plus exacte perspective. Avec une vision juste des distances et des effets, l'artiste indique par quelques traits, par quelques touches, dans un repli de terrain, sur la pente ou la crête d'une colline, des ensembles de maisons, de fabriques, d'arbres, de travaux dont quelques parties apparaissent précises et lumineuses, en même temps que d'autres pâlissent et s'effacent. Telle ou telle de ces toiles suffirait pour démontrer que le paysagiste pousse l'analyse jusqu'au scrupule, la vision jusqu'à la synthèse.

Le *Bord de l'eau à Gennevilliers!* Un

terrain qui monte, puis s'abaisse jusqu'au fleuve, — l'eau qui passe, sale et froide, — de l'autre côté de l'eau, la plaine triste, sans verdure. Un horizon de masures, de chantiers, de fabriques, hérissé de tuyaux, noirci de fumée, — un ciel bas et noir, prêt à crever en pluie, proche et pesant, impénétrable comme la nuit. Il y a une tombée glaciale d'air humide, un tumulte de vent au-dessus de l'eau trouble et de la terre boueuse. Un homme gravit le tertre, la tête baissée, le dos frissonnant, un homme écrasé, éreinté, portant un sac. Un chien le suit, aussi lamentable, promis d'avance au fleuve limoneux qu'il longe. L'horreur des rivières sans ombrages, qui coulent entre les amoncellements de gravats, les décharges de sables, les murs d'usines, est ici exprimée fortement, par un pinceau âpre, des couleurs vraies et tristes.

Le *Coin de terrain vague* est fait pour surprendre tous ceux qui croient que le seul motif pittoresque, que le seul aspect naturel disposé en décor peuvent arrêter l'artiste et lui fournir un « sujet » de tableau. Tous

les paysagistes ingénieux, tous les arrangeurs en coquetterie réglée avec la nature auraient pu passer devant ce morceau de terre pelée, sans soupçonner qu'il y avait là un spectacle émouvant à interpréter. Une pente sablonneuse et crayeuse, une herbe malade, un amas de pierres et de détritus. Au fond, une haie d'une maigre poussée au-dessus de laquelle se dresse une tête de cheval blanc, un morceau de ciel gris, et c'est tout. Ce n'est pas le jardin, ce n'est pas le champ, ce n'est ni la rue, ni la campagne. C'est un aspect de nature inclassable, c'est la terre fatiguée qui ne sera plus défrichée et qui attend la bâtisse, c'est le trou bourré de cailloux, où rien ne poussera plus, c'est le cul de sac où personne ne vient, c'est le terrain vague. C'est l'apparition en art d'une chose nouvelle, aussi éloignée des paysages aux sous-bois mystérieux, aux ruisseaux chantants, aux rochers dramatiques, que ceux-ci l'étaient des paysages à temples grecs et à nymphes surprises. Cette toile de quelques centimètres carrés, ce *Coin de terrain* auquel personne n'avait songé et qui a

arrêté l'œil et la pensée de l'artiste, prouve à lui seul d'irréfutable façon que Raffaëlli a fait faire une étape à la peinture de paysage.

Il est devenu le peintre incontesté de la région suburbaine, le poète des chemins de ronde, des rues poussiéreuses, des bords de rivières effondrés sous les roues des charrettes, encombrés par les décharges de bateaux, des carrières de chaux et de sable, des noirs jardins plantés aux portes des usines, des champs sans verdure et des talus sans fleurs. La haute cheminée qui vomit sa fumée dans les nuages, la locomotive qui halète sur le rail, la grue qui fonctionne au milieu du chantier, toutes les constructions et toutes les mécaniques se profilant sur les ciels livides, bordant les rivières, témoignent de la présence de l'homme, expliquent la nudité du sol. Devant certaines toiles, où la victoire de l'industrie sur la nature est racontée avec une savante précision, où la présence très proche d'une grande ville en plein travail est indiquée par des traits

significatifs, il semble qu'on ait sous les yeux une contrée toute de pierre et de fer, salie à jamais par les poussières et les fumées, à jamais attristée par les pleurs des nuées.

Tels sont les caractères qui marquent ces pages : le *Paysage de Saint-Ouen*, *Pluie de septembre*, la *Route de Courbevoie*, la *Route de la Révolte*, la *Route d'Argenteuil*, le *quai de la Seine à Asnières*, la *Carrière de sable*.

§ II. — POPULATION

En même temps qu'il reproduisait les aspects des paysages de la banlieue, Raffaëlli s'attachait à étudier la population spéciale massée aux portes de Paris qui prélève sa vie sur ce qui entre et ce qui sort de la ville.

Il a vagué par tous les temps et sur toutes les routes, à la recherche des sites désolés, des terrains tristes, des échoppes où se réfugient le travail peu payé, le commerce indécis, la misère louche. Là, il a rencontré

des êtres particuliers, il a suivi les passants qui circulent dans l'espace de la zone, au long des rives de la Seine, autour des chantiers et des cours d'usines, sur les chemins qui forment limite entre les villages suburbains et les champs cultivés. Il a vu que ces gens, comme les paysages, ne ressemblaient à nuls autres. De même qu'il a été frappé de l'aspect de souffrance que prend la nature aux abords d'une grande ville, quand les horizons d'eau et de verdure sont détruits par les bâtisses de fer et de pierre où se logent les commerces mal odorants et les industries bruyantes, — de même il a démêlé les traits significatifs de cette humanité faite des méfiances du paysan, des roueries du boutiquier, des silencieuses observations des errants, des apparences sociales du civilisé. Là, les notables commerçants font songer à des conseillers municipaux de village, l'épicier garde des airs de maraîcher, l'ouvrier a un peu des allures de cultivateur. les chiffonniers vivent en bohémiens campés, même les plus débonnaires d'entre eux semblent explorer le pays en vagabonds

farouches. Tous connaissent Paris, vont épier aux portes l'éveil et le coucher de la grande ville, trafiquent avec elle des produits de leur terre, de leur marchandise, de leurs détritus. Lorsqu'ils ne vont pas à Paris, Paris vient à eux sous couleur de vie champêtre, ils l'abreuvent, aux jours de sortie, de leurs vins bleus frelatés, ils le gorgent de leurs viandes douteuses.

Il apparaît que dans ce monde mêlé, l'artiste a fait une sorte de classement des gens. Les uns sont les petitst rafiquants terrés dans leur cambuse, sur une place tranquille, dans une rue silencieuse. Les autres sont les industriels qui passent chaque jour, sur les routes, du même pas lent, avec le même cri monotone. C'est le cabaretier qui ne bouge pas de chez lui, le fumiste qui remue des tuyaux devant sa porte, — c'est le marchand d'habits, c'est le marchand de chiens. La hotte ou le sac sur le dos, le crochet en main, le chiffonnier gravit les monticules, escalade les clôtures. Le chiffonnier, le peintre nous le raconte tout en-

tier : le voici en excursion avec son chien, le bull à poil ras, à museau carré, à queue courte, — le voici fatigué, assis sur un tertre poussiérieux, ou arrêté pour allumer sa pipe, — le voici chez lui, derrière la palissade qui dessine son enclos, triant l'ordure, raccommodant sa hotte, — le voici qui rentre au matin, tout noir sur le ciel clair. Puis ce sont les travailleurs des carrières, les terrassiers musculeux, aux pas lourds, qui jettent le sable et manient les pierres avec de grands gestes raides et rythmés. L'un d'eux, un gros homme court, demi-matois, rustaud, et solidement nourri, est assis au bas d'un mamelon de terre grise hérissé de longues herbes sèches. Il a posé sa pelle auprès de lui, il s'est tassé pour quelques minutes d'inaction et de détente des muscles, il a croisé ses mains dures et hâlées. Il est de la couleur du temps et du paysage, un temps neutre, un paysage crayeux : sa chemise de cotonnade fait songer au ciel bleuâtre, son pantalon peut braver impunément la terre glaise dont il a l'apparence, d'un vert usé et blafard. Tout ce

corps à grosses charnières, lourdement replié, est enveloppé des grandes lignes d'un décisif et ample dessin.

Puis, des saltimbanques en parade, toute l'agitation et tout le bruit d'une baraque installée en pleine fête foraine. Enfin, des êtres dont il est impossible de dire les origines et les occupations marchent le long d'un boulevard ou d'un quai, s'arrêtent au bord d'un trottoir, s'attablent sous une tonnelle sans feuilles. Ceux-là ont des allures molles, une sorte de fainéantise dans les mouvements, de l'indécision dans la démarche. Le peintre les nomme des déclassés. Tels ces noirs *Buveurs d'absinthe* attablés au cabaret, contre le mur sali de la grappe vineuse et de l'inscription d'une enseigne. Une montée de terrain, une maisonnette, un disque tout en haut du tableau sans ciel, l'aspect du sordide mobilier de plein air, le costume des deux hères, tout dit la région de banlieue et le voisinage de Paris. Les deux hommes ont le costume, l'attitude et l'expression des êtres épaves ballottés par une

marée de misère à travers les rues et les foules. Leurs chapeaux haut de forme roussis n'ont plus de date, et leurs souliers ont pu être ramassés dans un terrain vague. Aucun fragment de linge n'apparaît sous leurs cols, ni à l'orifice élimé de leurs manches. L'un, préparant une cigarette d'un mouvement menu des doigts, sort un poignet maigre, cassant, d'homme mal venu et mal nourri : celui-là proclame la faim par son bras de squelette perdu sous la manche, par tout son corps affaissé dans le flottant de ses vêtements. Son compagnon, la main incrustée dans la mâchoire, un regard de côté luisant entre ses cheveux gris et sa poigne velue, s'avoue susceptible d'attaque nocturne, de vol avec effraction, de crime de besoin et de colère. Ce rôdeur aux mains inactives et ce rouleur de cigarette, vêtus de vagues redingotes, sont tombés en un repos inquiet et méditatif de coureurs de routes. Derrière les ramilles de plantes grimpantes, sèches, noires et contournées comme des fils de fer, dans l'atmosphère fausse et rousse d'un couchant d'automne où rayonne laiteusement l'ab-

sinthe, l'arrêt de leurs corps fatigués et la songerie de leurs misères ressemblent à un commencement d'embuscade.

§ III. — TRAVAIL ET MISÈRE

Toute cette partie d'œuvre, consacrée au travail et à la misère, veut un arrêt et une remarque.

Rien de plus caractéristique, et rien de plus légitime, que cette prise de possession de l'art par les manieurs d'outils et les demandeurs d'aumônes. Le temps est bien passé du dégoût à la vue des magots de Teniers et de Van Ostade. Cet ostracisme a pris fin avec les perruques à trois étages. Ce n'est pas seulement aujourd'hui la mise en honneur des paysans endimanchés, des compères qui auraient pu tenir rang et vider bouteille avec honneur dans les kermesses flamandes. S'il faut chercher dans l'école française des maîtres auxquels on peut rattacher en partie l'observation sincère d'aujourd'hui, c'est le nom des frères Lenain qui sera cité. Les

paysans de Millet, les casseurs de pierres de Courbet sont de cette lignée. Mais le siècle des ouvriers ne pouvait pas s'en tenir à la seule rusticité : le travail de l'usine et de l'atelier, la misère qui erre sur le pavé des rues ne pouvaient pas être ignorés par l'art d'aujourd'hui.

Pour le peintre qui entreprend de telles représentations, le danger est à peu près le même que pour celui qui s'adonne à la peinture militaire. Si ce dernier tombe habituellement dans la pièce du cirque, le premier rencontre facilement la déclamation du mélodrame. Les manieurs de pinceaux cherchent avec affectation les dessins les plus déchiquetés et les couleurs les plus sombres pour expliquer la faim, le froid, le manque de travail. La vérité peut se trouver singulièrement faussée par ces pratiques, et un but contraire au but poursuivi peut se trouver atteint. Tel qui croyait émouvoir fait fuir les spectateurs par le ridicule de son boniment. L'ouvrier que le peintre a fait se manifester en gestes excessifs, la

chanteuse des rues couverte de loques trop visiblement rapiécées, apparaîtront peut-être pour des modèles loués à l'heure, des figurants qui ont endossé des costumes d'emprunt et qui ont donné leur séance en plaisantant avec les loustics de l'atelier.

C'est ainsi d'habitude que sont représentés les chômages, les hommes accablés, les femmes mortes, les lits de fer, les mobiliers composés d'une malle et d'une chaise, les chiffonniers qui semblent traverser. une scène en débitant une tirade romantique de Félix Pyat, les enfants abandonnés, les ivrognes cassant des carreaux et menaçant des familles étendues sur des grabats, des mains tendues à l'aumône, des pieds bleuis marchant dans la boue. Hélas ! oui, tous ces aspects, tous ces détails sont vrais dans la réalité. Mais un mensonge d'art est intervenu, un soulignement inutile, une outrance gênante. Le peintre a pu, dans la rue, être frappé par un de ces spectacles. Mais rentré chez lui, de parti pris ou instinctivement, parce qu'il n'a pas compris, ou plus sim-

plement encore parce qu'il n'a pas vu, il a déformé les êtres et les choses, il en a fait, selon l'esprit qui le mène, l'effet qu'il cherche, un drame ou une romance. S'il ne s'est renseigné qu'aux musées, ce qui est encore possible, il a pensé à Homère et à Bélisaire, à la *Mignon* d'Ary Scheffer, au *Pouilleux* de Murillo, au *Pied-bot* de Ribera. L'agacement vient à celui qui regarde, devant ces arrangements de la vérité déjà si affreuse, devant ces gris argentés, ces bruns très fins, ces rouges avivés qui sont un fard de la misère subtilement composé et appliqué par l'artiste.

Raffaëlli a regardé d'un esprit plus simple, et avec de meilleurs yeux. Il ne se défend pas de la préoccupation d'un résultat un peu littéraire, mais, presque toujours, il sait s'arrêter à temps, avant l'effet théâtral. Les deux *Buveurs d'absinthe* sont sur la limite, mais du bon côté. Combien d'autres œuvres, aisées, véridiques, sans falsifications, d'expression exacte et simple. L'artiste a fait strictement, amoureusement,

œuvre de peintre, et il se trouve qu'il a fait en même temps œuvre d'observateur direct, d'historien des mœurs : il a montré la vie, qui contient toutes les intentions, toutes les significations. Cela sert à démontrer, une fois de plus, qu'on ne se trompe guère en cherchant à travers les œuvres la philosophie d'un art, et que l'intelligence de la conception et la qualité d'exécution se trouvent toujours forcément et mystérieusement réunies l'une à l'autre.

Ainsi, la femme du peuple qui traverse ce paysage de banlieue : *Midi, effet de givre.* Une femme quelconque, entre trente et quarante ans, robuste, alerte, chaudement vêtue, mais nu-tête. Pas riche, certes. Pourtant, aucun étalage de haillons, de pièces recousues. C'est la misère décente, d'une propreté irréprochable, si commune chez les femmes de la classe dite inférieure. Elle marche à grandes enjambées, les pieds fortement bottés, sur le terrain mouillé et gelé. Elle tire par la main le petit garçon qu'elle conduit à l'école, elle tire avec la

hâte d'une ménagère qui doit retourner chez elle nettoyer d'autres mioches, les allaiter, râcler le plancher, fourbir les pots, cuire la soupe. L'enfant, lui, ne va pas trop vite, traîne les pieds, essaye de s'attarder à des distractions. Il est rose et joufflu, bien lavé, bien engoncé dans un cache-nez, aussi bien nourri qu'il est possible, ses yeux sont vifs et son nez malin, et il est évident qu'il se conduit très mal dans la petite classe. De l'autre côté de la route s'amoncellent les tas de gravats et de détritus. L'air est triste et encore chargé de neige.

Les personnages de *Chez le fondeur* (au musée du Luxembourg) ont été, comme la femme et l'enfant qui passent sur le chemin, vus dans leur milieu et dessinés en suivant les lignes bougeantes de leurs attitudes. Les ouvriers préparent la fonte à cire perdue du bas-relief du sculpteur Dalou : *Mirabeau*. Ils sont occupés à placer les fragments, ils se dressent, ils se baissent, ils disent par leurs gestes et par leurs efforts le poids et la fragilité des objets qu'ils manient. Tel torse est un morceau d'une vigueur et d'une

délicatesse rares. Le bas-relief, bien en place, est d'un dessin est peu trop remuant, mais le rose du fourneau ravit l'œil au milieu de la fine harmonie de gris, de blancs verdâtres, de bleus pâles, de l'ensemble. Et le patron, M. Gonon, haut en couleur, vêtu d'une longue blouse en coton écru, les lunettes à la main, est superbe, important et bonhomme à la fois.

Le *Dimanche au cabaret :* un fonds de verdure et de toits rouges, une table, une bouteille, un verre et deux personnages. L'homme, au visage osseux et pensif, triste ou farouche, coiffé d'un chapeau mou, tenant une courte pipe de ses mains osseuses et durcies, — la petite fille, douce et ennuyée, qui repose, la tête sur la table, ne montrant que sa chevelure et une petite main innocente, — ces deux êtres qui ne se parlent pas, qui ne se regardent pas, qui passent là, à ce cabaret banal, la longue après-midi de leur dimanche, — ces deux êtres muets ne disent-ils pas la plus monotone et la plus morne biographie. Que les peintres mélodramatistes regardent un peu cette

œuvre forte et belle, d'un dessin ample et précis à la fois, de plans savamment établis. Ils apprendront le contenu des expressions, et comment une œuvre d'art peut laisser une pensée obsédante, devant cette simple représentation d'un veuvage d'ouvrier.

Les mêmes caractères sont marqués dans le *Cantonnier*, assis sur une borne, au milieu de la campagne humide et froide, les yeux perdus dans sa rêverie de pauvre homme, — dans le *Forgeron buvant*, — dans l'*Homme équarissant un arbre*... Raffaëlli n'est donc pas seulement le peintre des gueux que la misère dévore, des rôdeurs suspects, des chiffonniers, des commerçants bizarres, l'historien exact des gueux de la ville et des champs, mais encore le peintre sincère des travaux et des douleurs des pauvres gens.

§ IV. — PETIT MONDE BOURGEOIS

Enfin, il a abordé l'étude du petit monde

bourgeois. Il suit le commerçant retiré à la pêche, à la promenade. Il s'assied sur le banc avec les deux compères qui parlent du temps qu'il fait, de la culture des légumes, de ce qu'ils ont mangé la veille, de ce qu'ils mangeront le soir, de la vie de travail qu'ils ont vécue et du repos qu'ils ont gagné. Il entre dans le jardinet où poussent quelques salades, où une touffe de giroflée exhale son parfum, où de grands soleils balancent leurs faces d'astres. Il peint son soucieux *Pêcheur à la ligne*, le *Petit Bourgeois revenant du marché*, le *Bonhomme venant de peindre sa barrière*, le *Petit Bourgeois regardant ses soleils*. Il raconte l'arrivée d'une nouvelle bonne dans un vieux ménage : « Nous vous donnerons vingt-cinq francs pour commencer. » Il fait passer dans la rue le *Vieux ménage sans enfants*. Il place enfin ses modèles endimanchés, tout resplendissants de vanité, tout attendrissants de naïveté, dans une sorte d'apothéose faite de réalité admirablement vue, et il peint les étonnants *Invités attendant la noce :* devant la mairie, un homme et une femme, pro-

priétaires ou commerçants de la grand' rue, tout occupés, l'homme à tendre sa main emprisonnée dans un gros gant blanc, la femme à boutonner ce gant. Le dessin expressif réussit à exprimer la fatigue et l'importance de l'attente chez l'homme, l'attention énorme, l'application presque religieuse chez la femme, les visages suants, l'un béant, l'autre crispé, l'engoncement des cous dans la redingote et dans le châle à ramages, la lourdeur des attitudes dans la gêne du drap noir et de la robe de soie. C'est inoubliable de malice, de beau comique.

Tous ces bonshommes sont, en général, d'accord avec le milieu dans lequel ils sont placés : vaste paysage plein d'air, jardin étroit, rue paisible. Des chiffonniers, des hommes errants, surgissent des plis de terrains, de derrière des haies, comme des apparitions, quelques-uns des déclassés ont des expressions inquiètes et louches, des gestes furtifs d'une rapidité extraordinaire, le frisson même de la vie. Par contre, l'artiste s'est acharné à creuser, à caractériser

certains visages, et il a par trop accentué les traits, les fils de fer des contours, sali les tons. On est surpris du détail lilliputien, du point excessif où le travail a été poussé, jusqu'à l'attention vétilleuse, jusqu'au tour de force. On peut accrocher aux cadres une loupe, la loupe de Meissonier, pour donner à apercevoir le grain de la peau, le tracé des veines, les poils de la barbe, les cheveux. Il y a longtemps que Barbey d'Aurevilly a écrit : « L'étonnement n'est pas l'émotion. Un Alhambra fait avec un noyau de cerise serait plus étonnant que l'autre Alhambra, et cependant il toucherait moins. Le génie dans les petites choses n'est plus le génie. De fait, il y perd sa puissance et n'y garde pas même son nom. »

Ce n'est pas seulement l'exécution qui arrive dans quelques toiles à ressembler à une calligraphie pénible. L'artiste veut parfois trop écrire les sentiments et les réflexions des personnages qu'il représente. Les *Invités attendant la noce* montrent avec une absolue précision, il me semble, jusqu'à quel point le peintre peut aller dans

l'intention, dans l'interprétation des actes et des expressions. Au delà, c'est l'anecdote, la mise en scène théâtrale, le commentaire qui vient ajouter sa surcharge à l'impression. C'est ainsi que l'*Assassinat de la vieille au cabas*, le *Cireur de l'Hôtel des Voyageurs*, la *Maison où l'on se bat toujours*, dénommés pantomimes, peuvent être aussi déchiffrés comme des rébus. D'autres, comme la *Femme du buveur d'absinthe*, font songer à des fins de mélodrames, avec décors et accessoires, des personnages établissant des effets comme des acteurs.

Ce sont là des accidents, les preuves d'une tendance partielle. Raffaëlli sait exprimer, avec la gravité d'un dessin souple, avec l'harmonie de couleurs neutres, les caractères généraux des classes et des tempéraments qu'il étudie. Il sait montrer l'effort de tout le corps en travail, la fatigue de la marche forcée qui dure depuis des heures, la tranquillité de la promenade. Il sait mettre sur les visages l'inquiétude de l'homme qui ne sait ni où il mangera, ni où il couchera, et aussi la satisfaction de

l'homme auquel rien ne manque, qui pose les deux pieds bien d'aplomb sur le morceau de terre qui lui appartient, et qui regarde pousser ses laitues et ses fleurs. Il sait établir la corrélation qui existe entre un être humain, son métier, ses habitudes et son costume. Le chiffonnier, le terrassier, le bourgeois, ont tous les gestes et les mouvements de leurs occupations. Leurs vêtements sont faits à leurs corps. Ils portent ces étoffes-là, ce drap, cette toile, ce velours, ces souliers, ces chapeaux, ces casquettes, ces bonnets, et non d'autres. De cette observation savante, de ce travail fait en pleine réalité, naît l'homme dans la vérité de son tempérament et de ses mœurs, et non plus l'homme anecdotique et faussement symbolique, sous lequel on cherche une légende ou une nouvelle à la main. L'artiste a dégagé des caractères et créé des types, énoncé des observations sociales et des vérités générales.

§ V. — D'ASNIÈRES A JERSEY

L'activité de Raffaëlli ne s'est pas toujours satisfaite du même milieu. Il lui a plu de vouloir exprimer des aspects divers de civilisation, il a été curieux de diverses manières d'être et il a changé parfois ses quartiers, scruté d'autres visages. Quand un observateur se déplace, et que cet observateur est un peintre, il y a chez lui un sursaut d'intérêt devant des objets nouveaux. Il peut se trouver dépaysé, se troubler, se tromper lourdement. Mais il peut avoir aussi le bonheur de la compréhension rapide, voir nettement les aspects des campagnes et des villes où il pénètre pour la première fois, entrer dans l'esprit et dans les habitudes des êtres rencontrés. Il y gagne un renouvellement, sa production s'augmente d'une suite d'œuvres imprévues. C'est l'heureuse aventure échue plusieurs fois à Raffaëlli, aux saisons de ses vacances.

en forme d'auvents. C'est un remuement de taches vives, de membres minces, c'est un net découpage des toilettes tendres et des angles aigus par lesquels s'affirme l'Anglaise en promenade et en rêverie.

On aurait bien tort de croire, pourtant, qu'il y a identité entre ces figures et les illustrations de Kate Greenaway. Quand il n'y aurait que les manières tout opposées de comprendre les paysages, cela suffirait pour prouver la vision personnelle et le travail devant la nature de Raffaëlli. Chez celui-ci, les objets ne sont pas alignés sur le même plan, il n'y a nul parti pris de coloration, mais de l'air et de l'espace. Les personnages n'ont rien du style spécial, de la naïveté travaillée, des intimités de Kate Greenaway. Ici, tout s'agrémente d'une fine pointe de caricature, les visages, les mains, les pieds, les coiffures, les costumes, les attitudes. A n'en pas douter, c'est Jersey vu avec des yeux de bienveillant railleur, c'est Jersey vu par un Français.

l'autre au Tréport, ont été racontés en deux intéressantes séries de toiles. Le peintre fait preuve d'une rare aptitude à caractériser les milieux, dans ces représentations d'une nature si différente de la nature anémique et artificielle des environs de Paris. A ce point de vue, les panoramas de Honfleur et du Tréport sont deux merveilles de précision harmonieuse, par la concordance qui existe entre l'état du ciel, la qualité de l'air et la substance des objets placés aux premiers plans ou fondus dans les lignes brouillées et les nuances lointaines des horizons. La *Colline*, la *Rue du village de Champs*, le *Quai au Tréport*, la *Lieutenance*, l'*Embarquement des bœufs pour l'Angleterre*, le *Cheval blanc au port à charbon*, l'*Ancre*, donnent les renseignements les plus nets sur les petites villes normandes du bord de la mer et sur la campagne qui les entoure.

Il y a plus loin encore d'Asnières à Gorey-Village, et ceux qui habitent là-bas, à Jersey, au milieu de la Manche, n'ont pas

blables et de lumières équivalentes. Ce que le peintre cherchait surtout, dans un décor d'une vérité générale, c'était la façon dont se comporte un homme qui parle à d'autres hommes. L'impression qu'il a voulu produire, c'est celle d'une volonté en action et d'un silence attentif et passionné. On peut affirmer que le programme a été rempli dans des parties importantes, mais qu'il subsiste des lacunes singulières.

Le lieu de la scène est délimité avec netteté et l'impression d'un auditoire écoutant est donnée avec un rare soin d'observateur et une extrême simplicité de moyens. L'orateur est debout sur une estrade, l'habituelle estrade au plancher sonore et aux rampes branlantes. L'espace est circonscrit autour de lui, une table est à sa gauche, des spectateurs ont pris place au fond. Partout, au premier plan, dans les enfoncements d'escaliers, des têtes surgissent, des mains se cramponnent. L'homme qui parle est bien au milieu d'une foule, on ne lui a donné à arpenter qu'un îlot de planches, toutes les passions convergent vers lui, et

sa passion à lui va trouver chacun : il est à la fois un foyer et un réceptacle.

Ainsi est fixée l'identité d'occupation des gens réunis dans cette salle. On peut regarder avec attention, scruter les coins les plus reculés de l'ombre, on trouvera partout la volonté de mettre les expressions des visages, les attitudes des corps, les ébauches des gestes, en rapport avec la parole et la mimique de l'orateur. Des sentiments divers, la perplexité, la parfaite communion, la curiosité, sont indiqués clairement par des rides expressives, par des nuances dans les rictus et dans les regards. De tous les points de la salle, les pensées éparses viennent vers la pensée centrale, se croisent, se confondent avec elle.

Ce n'est pas rien, cela. Qu'il y ait maintenant, sur cette toile, en même temps que ces qualités maîtresses, des erreurs qui surprennent, cela est indéniable. Ainsi, malgré les très bizarres jeux de la lumière dans les foules des cirques, il y a certainement un trop gros soulignement des lignes, un parti pris de noirceur. M. Clemenceau, non seu-

lement parce qu'il concentre le sujet, mais par cela seul qu'il était matériellement au centre de la composition, devait montrer un visage plus lumineux. Ainsi, la silhouette est trop massive, les mains trop écorchées. Mais les jambes sont bien d'aplomb sur le plancher, le regard est noir et direct, le geste est ferme.

En 1885, un petit tableau : le *Professeur de chant*, et un grand tableau : *La belle matinée*. Dans le *Professeur de chant*, le solide constructeur d'objets et d'hommes se retrouve dans le pupitre et la chaise qui meublent la pièce où se passe la scène, dans le professeur qui accorde son violon, un pied sur une chaise d'un mouvement si juste. Personnage un peu rude, vêtu de gros drap, le professeur en pantalon de couleur et en habit, à calotte de cheveux ras, à grande barbe, l'employé d'orchestre, le prolétaire de la musique. Son aspect est rude et méthodique, les traits obstinément tendus vers la corde à boyaux, ses mains d'ouvrier maniant avec précaution le fra-

gile instrument. Pour les deux fillettes debout auprès du maître, elles ont une grâce et un jaillissement de fleurs, toutes flexibles, vermeilles et duvetées. L'une est châtaine, l'autre est rousse. La première est en robe rose à pois bleus, en tablier bleu, en bas bleus, la seconde est en blouse noire et en bas noirs. Elles attendent, toutes droites dans leurs sarraux d'écolières, un peu en victimes innocentes. C'est la gentillesse de l'adolescence, l'éveil naïf de petites têtes rondes, la longueur des jambes un peu hésitantes, l'embarras des bras et des mains collés au corps.

De la *Belle matinée* émane un doux rayonnement. Toute la toile est occupée par un lit du siècle dernier, garni d'étoffes pâles. Dans la ruelle, sur une table, une bougie, une carafe, une tasse en argent, une rose dans un verre. Des deux places du lit, une seule est occupée, une femme dort, insouciante du compagnon qui l'a quittée et du grand jour qui vient. Elle dort de tout son corps écrasé sur le matelas, de tout son visage un peu congestionné, les traits re-

montés par la respiration profonde, ses bras dorment, las des étreintes, ouverts comme après le désenlacement. La physionomie est fatiguée et sérieuse, coiffée de lourds cheveux, d'un roux sombre. Ni belle ni laide, la gorge mûre, la peau vergetée, mais saine et vivante, cette femme est une vraie femme, et non l'habituel produit vernissé. A l'exception de quelques nuances éteintes, à l'exception de ce visage enflammé, et comme stupéfié dans la mort du sommeil, tout est blanc dans ce tableau. Les draps, le couvre-pied, les dentelles, la chemise ont servi à fixer des nuances de ce blanc éclairé, modifié par les reflets, adouci par les ombres. Ce blanc despotique, marié aux tremblants reflets roses qui émanent des chairs, aux nuances des étoffes, à la lueur de la fleur mourante dans la tiédeur de l'alcôve, crée une atmosphère de repos à cette lassitude d'amoureuse, à cette fatigue de bourgeoise.

En 1888 et en 1889, Raffaëlli marquait de nouveau son ambition de devenir un

historien de milieux intellectuels, des intérieurs élégants, des êtres particuliers que l'on peut rencontrer dans le monde de la littérature et dans le monde de l'argent.

Le *Portrait d'Edmond de Goncourt*, exposé en 1888, et aujourd'hui placé au musée de Nancy, dans la capitale de ce pays de Lorraine qui est la terre natale de l'écrivain, ce portrait ne saurait prendre place dans une série mondaine. C'est l'homme de lettres en son logis façonné par sa pensée : il se présente en une tenue aisée, avec les gestes libres de son chez lui. Le visage est élargi, de même que la taille est diminuée, les moustaches et les cheveux jouent un rôle trop exubérant, le nez est trop long. Voilà, pour quelqu'un qui connaît le modèle, ce qui peut être dit sur la ressemblance. Mais la vie nerveuse, la luminosité des yeux noirs trouant le visage, ont été sentis et exprimés, le corps est bien présent sous le vêtement. La main, pendante, — le bras est appuyé sur une vasque de bronze, — fut trop critiquée : elle est, avec son décharnement, d'un dessin superbe. Quant

aux vêtements, aux meubles, aux tapis, ils révèlent en Raffaëlli des aptitudes d'exécutant spéciales. Il a su exprimer non seulement la matière de chaque objet, la légèreté du rideau de mousseline de la fenêtre, la blancheur crêmeuse et bise, mêlée de dessins bleus, du tapis d'Orient, le métal luisant de la vasque, la laine et la peluche des vêtements, la souplesse des étoffes, la grâce arrêtée des bibelots, le noir de la lithograhie de Gavarni, le rouge d'une sanguine de Watteau encadrée de bleu gris, mais il a su faire que nul de ces morceaux de virtuosité ne prenne l'attention au détriment des autres, il a créé, par l'entrée et la distribution de la lumière, un intérieur capitonné, lourd, silencieux, l'asile rare d'un homme de goût et d'un homme de pensée. Cette peinture veloutée, mystérieuse, d'une richesse douce, d'un chatoiement sévère, est la durable illustration de cette Maison d'un artiste, décorée d'art choisi, retraite d'une délicate et hautaine littérature.

L'année suivante, dans le portrait des

Jeunes filles, Raffaëlli affirmait, comme il ne l'avait pas encore fait, un singulier charme de science et de naïveté.

L'une des deux sœurs est assise, l'autre est debout, l'une est châtaine, l'autre blonde. Elles sont toutes les deux douces, pondérées, bienveillantes, l'une avec une nuance de timidité, l'autre avec plus de tranquille assurance. Il y a un gentil et touchant apprêt dans les attitudes, dans la main levée, dans les mains croisées. Elles croient toutes deux, avec plus ou moins d'émotion, qu'un portrait fait par un artiste attentif est chose importante, et elles expriment cette légitime prise au sérieux par le port de la tête, l'attitude du corps, les mouvements des mains. Elles ont sujet d'être heureuses, d'ailleurs, car elles respirent dans une atmosphère légèrement enveloppante, finement filtrée, d'une coloration infiniment distinguée et nouvelle.

C'est le bouquet d'hortensias placé dans un vase de verre, sur cette petite table, c'est ce bouquet de pâleurs bleues et lilas, qui colore tout l'air de l'appartement. Partout,

cet hortensia pâle s'épand, brouille en clarté le mur couvert d'une tapisserie presque indistincte dans la vive lumière, adoucit de reflets le blanc plâtreux des robes, fait briller délicatement le satin des cols, voltige avec un ruban de cheveux pareil à un papillon, exalte en violet sourd les ceintures noires, caresse de sa lumière de fleur ces joues fermes simplement modelées, se mire jusque dans les yeux foncés.

Il n'y aurait guère à reprendre qu'un mobilier trop neuf, un tapis pas assez atténué, une raideur de robes vides par places, un geste un peu ankylosé. Encore, dans ces observations, faut-il tenir compte d'une intelligente perception de la grâce particulière aux toutes jeunes filles, une grâce un peu hésitante, où s'annonce la souplesse de la femme, où balbutie une gaucherie de transition. Raffaëlli a vu ces vérités avec une observation attendrie, et il les a montrées sans maniérisme, en gardant la précision, en ajoutant un apaisement de caresse, une finesse de lumière. Le Salon de cette an-

née-là, presque tout entier grossièrement multicolore, sans analyses savantes et sans hautes synthèses, fut au moins éclairé par ce doux et clair rayonnement d'hortensia.

Le peintre pourra élargir ces expériences, s'affirmer intéressant dans ces occupations nouvelles s'il garde la bonhomie et la malice qu'il eut si merveilleusement dans la représentation des pauvres et des petites gens. Les gens du monde ne relèvent pas d'une autre physiologie que les errants de la route de la Révolte et les commerçants d'Asnières. Pour faire œuvre de vérité, il n'y a pas à se laisser éblouir par le vêtement et le décor, il faut faire se mouvoir, sous la cherté du costume et à travers le luxe du mobilier, des êtres de construction exacte, gracieuse parfois, mais parfois aussi lourde, il faut faire transparaître sur les visages la finesse, la supériorité ou le dédain, et aussi l'étroitesse de cervelle, l'illusionnisme, la manie. Le peintre qui veut exactement rendre compte des caractères doit être un

brin caricaturiste, dans le sens d'observation du mot.

Depuis, Raffaëlli est retourné à sa Banlieue, qu'il a vue moins révoltée, plus résignée, plus touchante. J'ai marqué ailleurs ce renouvellement (1). Et il a commencé un voyage à travers Paris. Il est tenté par la foule, par le mouvement social, et il continuera, il sera un peintre particulier de la rue. Cela n'empêchera ni ses excursions, ni ses découvertes sur place et en lui-même. C'est un homme d'aujourd'hui, ayant trouvé déjà, et cherchant toujours, certain et incertain, donnant la sensation, qu'il éprouve sans cesse, de la sécurité et de l'inquiétude.

---

(1) La *Vie artistique*, première et deuxième séries : Salons de 1890, 1891. Sur Raffaëlli, peintre, sculpteur, voir également la Première série de la *Vie artistique*, p. 47.

VIII

JEAN-LOUIS FORAIN.

Dès l'apparition des premières notes prises par Forain sur la vie de Paris, croquis, eaux-fortes, aquarelles, se révélait une aptitude à exprimer l'élégance convenue de la vie du soir, la noce en habit noir, les allures du désœuvrement et du plaisir. Ces faits-divers nocturnes se passaient dans des couloirs de théâtres, des promenoirs de concerts, autour de comptoirs de bars, dans les salles de restaurants de nuit, et ailleurs encore, où la débauche se fait plus secrète. Dans ces décors de velours rouge, de tables de marbre, de lumières artificielles et d'ombres lourdes, habités par des chairs blafardes, des jupes de gaze, des robes voyantes, des vêtements sombres, les scènes prenaient

en leur espace restreint, sur la feuille de papier hardiment tachée, l'aspect bougeant et fantastique des scènes réelles. Déjà, à regarder ces énergiques pochades, ces rapides surgissements, on a la sensation d'un esprit particulier, d'une brutalité narquoise, visible comme une signature par ces silhouettes et ces effigies, ces attitudes et ces expressions. Celui qui voyait ainsi ces figurants de la noce haute et basse devait se réjouir des tares qui apparaissent sur ces masques, des révélations de perversité et de cupidité signifiées par les visages des femmes, des lourds stigmates de luxure et de vanité empreints d'une manière indélébile sur les visages des hommes. Sur ces premières preuves, d'un dessin félin, d'une grâce méchante, Forain pouvait être considéré comme un homme de ce temps, comme un artiste de Paris, Gavroche projeté dans le monde où l'on s'amuse, mêlé à l'extériorité, plus intéressé par le spectacle social que par la vie sentimentale. Tel il est resté, avec le développement du talent et l'accroiseement de l'expérience en plus.

Il ne pouvait se satisfaire du seul art plastique. Il y avait en lui un causeur satirique, un faiseur de mots, un écouteur de dialogues, qui devaient forcément aboutir au dessinateur de journal et au littérateur de légendes qu'il est devenu. Il ne voit pas seulement ses personnages, il les entend. Le dessin, chez lui, encore qu'il soit expressif par lui-même, représentatif d'un état et d'un caractère, ce dessin aboutit au langage. Après les années d'essais, d'excursions, de désirs de couleur, d'expositions de pastels et de peintures, Forain a donc trouvé son chemin parmi tous ces chemins, ou plutôt il l'a retrouvé, et il a, depuis lors, marché d'un pas agile, et l'œil au guet.

Ce chemin, il est tracé à travers les régions où circulent les observateurs de la littérature et de l'art. On consent volontiers à considérer les premiers comme des moralistes, mais on met d'ordinaire en suspicion l'exactitude des seconds en les cataloguant comme caricaturistes. Daumier et Gavarni sont souvent encore considérés comme tels, et leur œuvre d'historiens des mœurs est

classée comme amusante et grossissante. Il semble que l'étiquette d'observateur suffirait aux uns et aux autres. Moralistes ? cela dépend de celui qui regarde, et non de celui qui montre.

Forain, issu de Degas et de Gavarni, tient au premier par une manière particulière de résumer la forme, au second par la recherche de la signification des apparences du plaisir.

Mais ceci marque une filiation et non une imitation.

Le dessin, sous les doigts, par la mémoire de l'œil de Forain, et par un continuel travail d'après nature, est devenu un alphabet spécial au nouveau dessinateur. Il a toujours dessiné, il dessine, et il dessinera sans cesse. Il a des journées complètes occupées par les séances de modèles, où il apprend et réapprend avec acharnement les mouvements des corps, les emmanchements des membres, le jeu des muscles, le frissonnement de l'appareil nerveux, des séances où il travaille surtout lorsque le modèle croit

cesser de travailler, lorsque la fatigue a fait clore la série des attitudes de statues apprises, et que l'animal humain se retrouve lui-même, dans la liberté de son être en exercice ou au repos. Il a, ensuite, la vie tout entière qui s'ouvre devant lui. Il a les salons où il passe, les rendez-vous publics où il s'installe. Il a le restaurant, le bal, le concert, le théâtre. Il a la rue. Ses carnets sont innombrables, couverts de hiéroglyphes de dessinateur. Les feuilles de papier sont innombrables aussi, où il a cherché ses bonshommes, façonné ses scènes, installé ses dialogues. Pour arriver à l'un de ces aspects de simplicité où il excelle, qui sont faits de la mise en place et de l'équilibre de quelques lignes, de traits continués ou interrompus, de points indiqués à l'endroit juste, il a esquissé cinquante fois, cent fois, tout ou partie de son sujet, il s'est servi de notes rapides, de ses études d'après nature, il a tout coordonné par une opération d'esprit jusqu'à l'achèvement des personnages et du groupe. Il s'est ainsi fait le dessin qui est à lui, et qui est le dessin de Forain,

rapide, furtif en apparence, surprenant le drame et la comédie, fixant au passage, avec la rigueur, l'instantanéité d'un appareil irrécusable, la fugitive expression, la grimace à peine indiquée, et qui est en réalité un dessin massif et solide, charpenté et construit en dessous.

La philosophie est de même personnelle, indique un écart sensible entre Gavarni et Forain. Les temps ne sont plus les mêmes, et l'artiste de maintenant est fort différent aussi de son prédécesseur. La ressemblance, c'est le regard jeté sur le même monde. J'ai résumé tout à l'heure ce monde par le mot de « plaisir ». On sait ce que cela veut dire. C'est l'enseigne de tristes besognes, d'ennuis féroces, de maux incurables, c'est l'étiquette d'une maladrerie morale où s'agitent les viveurs, les filles et tout le reste de la figuration. Gavarni a vu, comme l'on sait, les ivresses d'un instant et les tristes lendemains des hommes de plaisir et des lorettes, et il a donné comme conclusion à leurs fêtes, certaines terribles visions de dons Juans usés et de courtisanes vieillies. Mais

la prostitution gardait encore, de son temps, un certain décorum de galanterie, et le désenchantement a beau être profond et la misanthropie amère chez le dessinateur d'autrefois, il garde, au spectacle des vices et des misères, une grâce mélancolique. Cherchez-la, chez Forain !

Elle viendra peut-être, plus tard. Aujourd'hui, elle n'y est pas. C'est terrible comme chez l'autre, mais avec le regard clair et le ricanement sec. C'est, autant que possible, la vérité décantée de toute sensibilité. Dans les images de Forain, la prostitution n'est pas la galanterie, ne tient pas commerce de gentilles grimaces, commerce de phrases, commerce d'esprit. C'est le commerce, tout uniment, tout court : le commerce du corps et de l'argent. Parmi tous ces résumés, en voici un, dialogue entre mère et fille :

« — Comment, tu te sors par ce froid-là ?...

« — Mais, maman, y manque 27 francs pour le terme. »

Tout y est, en deux lignes d'écriture, et

en deux physionomies. Si vous voulez une philosophie, c'en est une. Forain ne croit pas qu'il suffise de ne pas dire les choses pour les empêcher d'être. L'autruche cache sa tête, ne voit pas, croit ne pas être vue. Notre société civilisée essayerait aussi vainement de jouer ce jeu puéril. L'esprit critique, généralement accusé de toutes les calamités par ceux qui ont gardé, qu'ils le veuillent ou non, le résidu de la croyance et du respect quand même, cet esprit vivace à travers tout a assuré à l'homme des étapes de vérité. La vérité est aussi un idéal. Tout plutôt que d'être dupe.

Quelque brutal que soit le diagnostic de Forain, qu'il soit donc le bienvenu. Si le malade, qui est le corps social, doit en réchapper, ce ne sera pas par le silence ou les vagues paroles. Ceux qui parlent font bien, ceux qui agiront feront mieux encore, mais parler, c'est déjà agir. Lorsque le dessinateur publie la *Comédie parisienne* et installe, sur la couverture de son livre, ce trio du vieux monsieur en habit noir, familièrement accompagné de la danseuse et de sa mère,

il dit nettement quel sort est offert à la fois à la jeune femme et à la veille femme. C'est ainsi depuis le jour où la fillette quitte la mansarde, couvée par les regards du satyre, jusqu'aux soirs des pires aventures : « Cent sous!!!... j'aimerais mieux travailler... » C'est la profession de foi cynique finalement proférée par celle-là qui était née, comme les autres, pour vivre l'existence naturelle, et qui est devenue un monstre malade et stupide. L'argent, la besogne de vivre, le métier pénible, la fête macabre, on trouvera cela sans cesse dans les dessins lucides, où la lucidité n'exclut pas une certaine vision de cauchemar, dans les mortelles légendes.

La nuit, dans une brasserie, la fille hâve qui se jette sur la nourriture :

« — On croit qu'elle soupe... elle déjeune! »

La fille qui bondit vers la porte, laissant le gros homme effondré, tombé comme une masse sur le parquet :

« — Maria!... vite, vite, l'eau de mélisse et un sapin! »

C'est la vision de l'argent, d'une extrémité sociale à l'autre, qui apparaît fulgurante, en passant de ce dessin effroyable : *L'inconnu*, où la fille entre chez elle suivie de l'homme aux yeux et à la mâchoire d'assassin, — à ce dessin mystérieux où les danseuses rassemblées se montrent un monsieur qui passe dans le décor d'opéra et disent ce nom : « ..... Rotschild!!! »

Les causes, Forain les a reconstituées en partie par l'exhibition des milieux de familles qui ont fait germer et épanouir cette végétation perverse. A de telles pousses vénéneuses, il fallait un tel fumier. Les mères, avec l'ironie de ce nom, c'est le groupe le plus affreux de cette figuration sociale. Nous sommes loin de la maternité à la Raphaël avec ces vieilles sordides attachées comme à des proies, comme à un dernier espoir, aux inconscientes créatures qu'elles ont aidé à vivre, on peut deviner comment, et dont elles vivent aujour-

d'hui par réciprocité. C'est l'échange de simple association présidée par la [illegible].

Le commencement, [illegible] le dialogue entre le peintre et le modèle :

« — Tes parents, [illegible] qu'ils savent que tu poses ?

« — Oui... maman. »

Plus tard, c'est le commerce avec les serpents et les crapauds qui sortent à profusion de ces bouches [illegible], [illegible] inexorables comme des [illegible] de [illegible].

La vieille dame au visage [illegible] aux bandeaux gris, qui [illegible] un visiteur :

« — Venez donc plus souvent voir ma fille... Je ne suis pas toujours là. »

La conversation de la mère et de la bonne :

« — R'garde moi c'te pelure ! V'là ce qu'elle nous ramène, maintenant !... »

Le café au lait apporté au couple :

« — Allez, allez, blaguez toujours : vous

en trouverez beaucoup des mamans comme moi ! »

Et les dialogues doucereux, le ton bon enfant avec « monsieur le comte » :

« — Ah ! monsieur le comte, jusqu'à quelle heure avez-vous gâté notre Nini ? La voilà qui rate encore son Conservatoire ! »

« — Tenez, monsieur le comte, vous êtes deux enfants... elle est jalouse, et vous un peu méfiant ! »

Regardez maintenant l'admiration écrite sur tous les visages, de la mère, du père, de la petite sœur, pendant que disserte l'aînée en visite :

« — Pour une chemise cintrée avec mon chiffre et une couronne, je ne peux pas m'en tirer à moins de quatre-vingts francs ? »

Et l'approbation indescriptible de cet autre visage de mère pendant qu'une brute directoriale à menton massif vocifère des reproches à la fillette terrifiée.

« — Et c'était bien la peine de faire la

sucrée avec mon commanditaire pour te coller avec un figurant! »

La fin, l'expérience en raccourci, qui tient en un dessin et une légende, la fille debout auprès du lit où vient de mourir sa mère.

« — Pauvre mère!... C'est maintenant qu'on va me voler! »

J'en passe. Mais avant de jeter des cris d'horreur, prenez la mesure exacte de la morale sociale en écoutant la conversation de ces deux bourgeoises cossues, assises auprès du feu, dans un salon élégant, à l'abri de toutes misères.

« — Eh bien, votre aîné commence-t-il à devenir raisonnable?

« — Nous sommes ravis de sa conduite, il a une petite femme mariée très comme il faut! »

Le groupe adverse, maintenant. Après celles qui vivent du plaisir, voici ceux qui vivent pour le plaisir, les maîtres des cérémonies de la fête, les joyeux viveurs. Forain

les a représentés avec une force comique irrécusable, préoccupés de niaiseries de costumes (voyez la série : *Ce qu'ils disent*), élégants, fatigués, un peu tristes, lorsqu'il joue simplement avec eux, qu'il égratigne leur silhouette. Par ceux-là, il a marqué les occupations de la noce comme les formalités d'un emploi, les heures d'un devoir accompli. C'est simplement, au bout de quelques années de labeur, une note à payer dont le total est l'ennui. C'est tellement flagrant que tous les gestes, toutes les attitudes le crient, que cet ennui gagne même la partenaire :

« Si tu y retournais, chez ta femme! » dit celle-ci au monsieur vraiment trop morose.

D'ailleurs, ceux-là parlent toujours de leur femme : « — Je t'en prie, ma chérie... dis-moi avec qui était ma femme? » C'est ainsi qu'implore le monsieur en tête à tête avec la danseuse.

Ils vivent aussi en bonne camaraderie avec leur fils. Ceci se dit à l'Opéra, entre deux portants, pendant que passe une danseuse :

« — Voyons, André, comment la trouves-tu, toi qui es un homme?

« — Idéale, papa!

« — Eh bien, c'est pour elle qu'on me fait tant de misères à la maison! »

Mais Forain quitte vite ces amusettes, s'attaque à des études physiologiques, construit à profusion des séries de viveurs vannés, têtes en carton, cheveux collés sur des crânes vides, jambes torses, épaules déjetées, plus rien qu'une petite lueur dans l'œil, le guet du vice.

Il en a fixé un, qui réapparaît de temps à autre, un maigre aux oreilles décollées, à la peau d'ivoire jaune, celui qui dit devant la vitrine de la modiste :

« — Ce soir, je vais me coûter un peu cher!... »

Un autre, vieux gros, éléphantesque, les pieds énormes chaussés de verni, regarde le défilé des nonnes de *Robert le Diable*, reste en arrêt sur une toute jeunette, écoute, la bouche un peu béante, l'ami qui lui dit :

« — Faut attendre encore un an, mon général. »

La même fermentation travaille ce vieux décoré aux cheveux ramenés, qui adresse cette allocution à sa blanchisseuse :

« — Dis donc, est-ce que tu ne pourrais pas dire à ta patronne que ton panier est trop lourd?... Tu viendrais avec la petite rousse. »

Et celui-ci, rencontrant aux courses une ancienne accompagnée d'une nouvelle :

« — Comment, c'est déjà ta fille!... Quand dînons-nous ensemble? »

Jusqu'à la fin, jusqu'à l'heure du gâtisme, des jambes flageolantes, où les Hulots risquent à tout instant la mort foudroyante ou la correctionnelle, Forain a poursuivi ces condamnés de la luxure, ce vieux presque mort qui vient, serrant ses poings de squelette, réclamer en râlant à la mère, la fillette qui est partie encore avec son choriste, — cet autre en robe de chambre qui tente l'entrée de la cuisine, mannequin écrasé entre la porte et le chambranle sous l'appuiement solide des deux bonnes, effrayées de l'arrivée du satyre, — le malheureux agonisant qui voudrait encore, sous les arbres,

à la promenade, suivre n'importe laquelle qui lui fait un signe : « Non, monsieur l'comte, dit le valet de chambre, faut rentrer prendre votre bismuth. »

La conclusion est formulée par celui-là qui voit son écroulement et qui est incapable d'un acte de volonté contre ses sens tardifs :

« — Les femmes, décidément, je m'y suis mis trop tard ! »

L'exposé continue par le défilé des satisfaits, des gagneurs d'argent, des écumeurs de la finance, de tous ceux qui croient avec une si nette assurance que la privation du nécessaire, chez le grand nombre, n'est faite que pour leur assurer à eux le débordement du superflu. Avec quelle tranquillité ils se carrent dans leur luxe, certes peu enviable, avec quelle naïve suffisance ils paraissent jouir des pauvres plaisirs que peut donner l'argent, c'est ce que racontent tant de massives silhouettes de Forain, érigées en veaux d'or, jeunes hommes bouffis de graisse bâfrant au restaurant, barons d'Israël

alliés aux derniers gentilshommes : « Mon cher duc, un conseil : vendez de l'Extérieur », — élégants sinistres, capables de tous les coups, tel que l'individu fleuri d'un gardenia, qui se retourne sur cette remarque, et qui fait cette réponse :

« — J' te conseille de te plaindre, toi qui as gagné un million dans ton année.

« — C'est vrai, mais j'ai risqué Mazas. »

Ce sont les grandes lignes de l'œuvre de Forain, qui prendra évidemment une signification plus complète dans dix ans, avec l'acquit de l'expérience, le mûrissement de la réflexion. Telle qu'elle est, cette œuvre, qui revêt parfois un aspect fugitif de journalisme rapide, d'allusion restreinte à un monde spécial, d'événement aussi vite évanoui que né, et cela forcément, par l'obligation du labeur presque quotidien, cette œuvre, en dehors de chapitres qui viennent d'être analysés, contient encore nombre d'autres chapitres de philosophie désabusée, de révélation de caractères, de notations sur les divers mondes parisiens. La bonne

humeur n'est pas absente, ni même l'attendrissement d'une minute, devant tel ménage d'ouvrier, par exemple, où le bon diable râblé fait sauter dans ses fortes mains un mioche grenouillard, pendant que la femme malingre s'arrête de servir la soupe et dit son affection et ses reproches : « S'rais-tu assez chouette ! si tu n' voulais plus boire. » D'autres tableaux de ce genre pourraient être recherchés, mais il n'y a pas à dissimuler l'âpreté presque continuelle de Forain, la manière agressive qui est la sienne. C'est un boulevardier, dira-t-on, qui a trouvé ce genre de nouvelles à la main et qui s'y tient. C'est possible, mais d'où que vienne l'ironie, elle a trouvé à s'exercer, et c'est l'essentiel. Ses modèles, dira-t-on encore, rient les premiers, et constituent la clientèle de son talent. Soit encore : cela a toujours été ainsi.

Au jour où Forain fondait le journal le *Fifre*, illustré, et presque entièrement redigé par lui, il publiait quelques lignes d'en-tête où il annonçait ainsi son travail : « Conter la

vie de tous les jours, montrer le ridicule de certaines douleurs, la tristesse de bien des joies, et constater rudement quelquefois par quelle hypocrite façon le Vice tend à se manifester en nous : c'est mon projet. Chercheur fantaisiste, j'irai partout, m'efforçant de rendre d'un trait net et immédiat, aussi sincèrement que possible, les impressions et les émotions ressenties... »

Conter la vie de tous les jours — c'est le programme commun. Mais cette immense vie est multiple, différente pour tous les êtres. Chacun connaît le réel et poursuit un rêve. Chaque existence se résout en un certain nombre d'idées, qui représentent des choix et des regrets. L'homme connaît et pressent, cherche la vérité à travers l'inquiétude. Tout pour lui se résout en lutte. De là, le caractère d'action de l'œuvre des artistes : constatez ce caractère chez tous, de la sérénité naturiste au symbole voilé, de la beauté au cauchemar.

L'homme a dû lutter hier pour vivre de la vie naturelle, pour asservir les forces inconscientes ou se préserver d'elles, pour

établir sa suprématie sur le monde animal, pour conquérir la terre.

Cette lutte n'est pas terminée qu'une autre s'affirme : la lutte pour la vie sociale. C'est la période que nous vivons, nous sommes environnés de ses péripéties, nous essayons de donner un lendemain à notre aujourd'hui. Tous ceux qui vivent aujourd'hui sont forcés, sinon de prendre parti nettement dans cette lutte, tout au moins d'y figurer. S'ils ne provoquent pas les événements, ce sont les événements qui les contraindront. Tant que cet état aigu existe, l'esprit critique a sa raison d'être, son œuvre destructrice est obligée. Les comptes rendus des cas morbides, les bouillons de culture qui nous rendent les microbes visibles, ont leur utilité. Si tous les hommes étaient vertueux, bons, de la même manière, l'observation et l'art qui la complète n'auraient plus de raison d'être, cela est certain. Tous les conflits d'intérêts et de passions seraient terminés, puisque tous les sentiments seraient uniformes.

Ce jour là, si lointain ! l'art sera réalisé

directement par la vie. Ce sera le temps que nous croyons voir poindre, le temps où sera close la dernière lutte, la lutte intérieure pour la domination de l'esprit. C'est par là que notre pensée fait se terminer notre cycle terrestre, par cette phase de retour à la nature au nom de l'esprit qui est si bien annoncée et résumée par l'empereur Julien, dans une pièce d'Ibsen : « La réconciliation entre la nature et l'esprit, le retour à la nature à travers l'esprit : c'est là la tâche de l'humanité. »

C'est ainsi que tout se tient, que tout est dans tout, et que l'on peut partir d'un dessin de Forain pour aboutir à un drame d'Ibsen.

IX

PAUL CÉZANNE.

Paul Cézanne aura eu, pendant longtemps, une singulière destinée artistique. On pourrait le définir comme un personnage à la fois inconnu et célèbre, n'ayant que de rares contacts avec le public et tenu comme une influence parmi les inquiets et les chercheurs de la peinture, connu de quelques-uns seulement, vivant dans un isolement farouche, reparaissant, disparaissant brusquement aux yeux de ses intimes. De tous les faits mal connus de sa biographie, de sa production quasi-secrète, de la rareté de ses toiles qui ne semblaient soumises à aucune des lois acceptées de la publicité, il lui vint une sorte de renom bizarre, déjà lointain, un mystère enveloppa

son individu et son œuvre. Ceux qui sont en quête d'inédit, qui aiment découvrir les choses non encore vues, parlaient des toiles de Cézanne avec des airs entendus, fournissaient des indications comme s'ils se donnaient des mots de passe. Ceux qui abordaient, curieux et ardents, la région, nouvelle pour eux, de l'art moderne, les champs en travail où l'on voit, au jour le jour, naître et croître les pousses, toutes les pousses, le blé et l'ivraie, ceux-là interrogeaient leurs aînés sur ce Cézanne fantômatique, qui vivait ainsi en marge de la vie, sans plus se soucier de rôle ou de figuration. Quel aspect avaient ses toiles ? Où pouvait-on en voir ? Il était répondu qu'il y avait un portrait chez Émile Zola, deux arbres chez Théodore Duret, quatre pommes chez Paul Alexis, ou bien que la semaine précédente une toile avait été vue chez le père Tanguy, le marchand de couleurs de la rue Clauzel, mais qu'il fallait se dépêcher pour la trouver, car il y avait toujours, pour les Cézanne, des amateurs rapides à fondre sur ces proies espacées. Il était parlé aussi de collections

étendues, de toiles diverses en nombre considérable : il aurait fallu, pour les connaître, pénétrer chez M. Choquet à Paris, ou chez M. Murer, à Rouen, ou chez M. le docteur Gachet, à Auvers, près Pontoise.

De fait, les rencontres avec les peintures de Cézanne étaient rares dans la vie courante, puisque l'artiste renonça assez vite à se produire, prit seulement part à la première exposition du groupe indépendant de 1874. On entrevoyait donc, seulement, çà et là, un paysage ou une nature morte, une toile le plus souvent incomplète, avec des parties solides et belles, et l'on gardait comme une opinion en suspens.

Depuis, dans le milieu artiste, la réputatation de Cézanne s'est affirmée davantage, a visiblement grandi. Cézanne est devenu une manière de précurseur duquel se sont réclamés les symbolistes, et il est bien certain, pour s'en tenir aux faits, qu'il y a une relation directe, une continuation nettement établie, entre la peinture de Cézanne et celle de Gauguin, Émile Bernard, etc. De

directement par la vie. Ce sera le temps que nous croyons voir poindre, le temps où sera close la dernière lutte, la lutte intérieure pour la domination de l'esprit. C'est par là que notre pensée fait se terminer notre cycle terrestre, par cette phase de retour à la nature au nom de l'esprit qui est si bien annoncée et résumée par l'empereur Julien, dans une pièce d'Ibsen : « La réconciliation entre la nature et l'esprit, le retour à la nature à travers l'esprit : c'est là la tâche de l'humanité. »

C'est ainsi que tout se tient, que tout est dans tout, et que l'on peut partir d'un dessin de Forain pour aboutir à un drame d'Ibsen.

symboliques. Aujourd'hui, pour peu qu'on le veuille, il est facile de se faire une idée de la suite d'efforts et de l'ensemble de l'œuvre de Cézanne. En quelques jours il m'a été donné de voir une vingtaine de peintures caractéristiques, par lesquelles peut se résumer aussi sûrement que possible la personnalité de l'artiste. Or, l'impression ressentie avec une force croissante, et qui reste dominante, c'est que Cézanne n'aborde pas la nature avec un programme d'art, avec l'intention despotique de soumettre cette nature à une loi qu'il a conçue, de l'assujettir à une formule d'idéal qui est en lui. Il n'est pas pour cela dépourvu de programme, de loi, et d'idéal, mais ils ne lui viennent pas de l'art, ils lui viennent de l'ardeur de sa curiosité, de son désir de posséder les choses qu'il voit et qu'il admire.

C'est un homme qui regarde autour de lui, près de lui, qui ressent une ivresse du spectacle déployé, et qui voudrait faire passer la sensation de cette ivresse sur l'espace restreint d'une toile. Il se met au

travail, et il cherche le moyen d'accomplir cette transposition aussi véridiquement que possible.

Ce désir de vérité, visible sur toutes les toiles de Cézanne, est certifié par tous ceux qui ont été ses contemporains, ses amis.

D'abord, par Émile Zola, dans la dédicace de *Mon Salon*, brochure de 1866. Que l'on se reporte aux termes de cette dédicace, révélateurs de la plus tendre intimité d'esprit : « *A mon ami Paul Cézanne*. J'éprouve une joie profonde, mon ami, à m'entretenir seul à seul avec toi... » L'écrivain continue, rappelle les dix années d'affection, de causeries, et s'il en vient à aborder la question des idées remuées, des systèmes examinés; sa conclusion est que Cézanne, comme lui, a tout rejeté, ne croit qu'à la vie puissante et individuelle. C'est là un premier et bon témoignage. Zola et Cézanne, tous deux nés à Aix en Provence, courant la campagne ensemble, faisant leurs classes ensemble, venus tous

deux à Paris avec la même ambition, avaient mis en commun leurs pensées et leurs rêves, et l'écrivain exprimait, avec ses idées, les idées du peintre.

Puis, ce sont les témoignages, aussi nets, de ceux qui ont été les camarades, les amis de peinture, de Cézanne, ceux qui ont été aux champs avec lui, Renoir, Monet, Pissarro, les témoins de son labeur, ceux qui le voyaient, comme eux, s'acharner à la recherche du vrai, à sa réalisation par l'art.

Sans cesse, comme aux jours de son adolescence, de sa jeunesse, où s'il s'en allait pendant des semaines, peindre dans les anfractuosités de collines et les clairières des bois, sans cesse Cézanne est parti à la conquête de ce qu'il voyait si beau : le sol richement paré de verdure, les routes mollement tournantes, les arbres vivants et forts, les pierres couvertes de mousses, les maisons intimement unies à la terre, le ciel lumineux et profond. Il aimait cela, et il m'aimait que cela, à oublier tout ce qui n'était pas cela, à rester pendant des heures

même, avec l'art de Vincent van Gogh. A ce seul point de vue, Paul Cézanne mérite que son nom soit remis à la place qui est la sienne. Il est certain que, dans le groupe indépendant ou impressionniste, il affirmait auprès de ses compagnons un talent particulier, une nature originale, et qu'il y a eu bifurcation sur son œuvre, embranchement commencé par lui et continué par d'autres. Que cette route nouvelle continue, aboutisse à de magnifiques espaces, ou aille se perdant par les fondrières et les marécages, ce n'est pas ce qui est en question aujourd'hui. C'est le secret de l'avenir. Quoi qu'il arrive, Cézanne aura été là comme un indicateur, et c'est le point à ne pas oublier. L'histoire de l'art est faite d'un tracé de grandes voies et de ramifications, et Cézanne a tout au moins commandé une de ces dernières .

Autre chose serait de dire qu'il y a un lien d'esprit absolument marqué entre Cézanne et ses successeurs, et que Césanne a eu es mêmes préoccupations théoriques et synthétiques, que les artistes

jours, accumulait ses efforts, et parfois aussi s'en allait désespéré, revenait sans sa toile qu'il laissait abandonnée, sur une pierre ou sur l'herbe, en proie au vent, à la pluie, au soleil, absorbée par le sol, le paysage peint repris par la nature environnante.

On ne saurait pas cela, que les œuvres de Cézanne le diraient hautement, affirmeraient la tension vers le réel, cette patience, cette longueur de temps, cette nature d'artiste probe, cette conscience si difficilement satisfaite. Il est de toute évidence que le peintre est fréquemment incomplet, qu'il n'a pu vaincre la difficulté, que l'obstacle à la réalisation s'affirme pour tous les yeux. C'est un peu, et sans procédé, la touchante recherche des Primitifs. Il y a des absences de l'atmosphère, de la fluidité par laquelle les plans doivent s'espacer et le lointain se voir à sa distance. Les formes gauchissent parfois, les objets se mêlent, les proportions ne sont pas établies toujours avec la rigueur suffisante.

Mais ces remarques n'ont pas leur em-

ploi devant chaque toile de Cézanne. Il a tracé et matérialisé complètement des pages infiniment expressives. Alors il déploie de beaux ciels mouvementés, blancs et bleus, il dresse dans un éther limpide sa chère colline de Sainte-Victoire, les arbres droits qui entourent sa demeure provençale du Jas de Bouffan, un mamelonnement de feuillages colorés et dorés, aux environs d'Aix, une pesante entrée de mer dans une baie rocheuse où le paysage est écrasé sous une atmosphère de chaleur.

On ne remarque plus la distribution arbitraire de lumière et d'ombre qui a pu surprendre ailleurs. On est en présence d'une peinture d'ensemble qui paraît d'un seul morceau et qui est exécutée longuement, à couches minces, qui a fini par devenir compacte, dense, veloutée. La terre est solide, le tapis de l'herbe est épais, de ce vert nuancé de bleuâtre qui appartient si bien à Cézanne, qu'il distribue par taches justes dans la masse des feuillages, qu'il étale par grands pans herbus sur le sol, qu'il mêle à la douceur moussue des troncs

d'arbres et des rocs. Sa peinture alors prend une sourde beauté de tapisserie, se revêt d'une forte trame harmonieuse. Ou bien, comme dans les *Baigneurs*, coagulée et lumineuse, elle prend l'aspect brillant et blanc bleuté d'une faïence grassement décorée.

Je sais encore de Cézanne un portrait de *Jardinier* qui est chez Paul Alexis, une toile trop grande, le vêtement vide, mais une tête solide, bien appuyée sur la main, des yeux ardents qui *regardent* réellement. Et enfin, ce sont les fameuses pommes, que le peintre a aimé à peindre et qu'il a si bien peintes. Les fonds parfois avancent, mais les nappes, les serviettes sont si souples, de blancs si nuancés, et les fruits sont de si naïves belles choses. Vertes, rouges, jaunes, en petits tas de deux sous, posées sur des assiettes, ou versées à pleins paniers, les pommes ont la rondeur, la fermeté, les vives couleurs de nature qui s'harmonisent. Elles sont saines, parlent de rusticité, elles suggèrent la bonne odeur de fruits.

et des heures, des jours et des jours, devant le même spectacle, acharné à le pénétrer, à le comprendre, à l'exprimer, — obstiné, chercheur, appliqué, à la façon des bergers qui ont trouvé, dans la solitude des champs, le commencement de l'art, de l'astronomie, de la poésie.

Ce n'est pas par un travail hâtif, par une mise en œuvre superficielle, qu'il couvrait ces toiles accueillies aux expositions et dans les ventes par les moqueries faciles. Où nombre de visiteurs, d'amateurs mal inspirés, ne voulaient voir que barbouillages quelconques, travail de hasard, il y avait au contraire application soutenue, désir d'approcher la vérité le plus près possible. Telle toile de Cézanne, d'aspect simple et tranquille, est le résultat de luttes acharnées, d'une fièvre de travail et d'une patience de six mois. C'était un spectacle inoubliable, me dit Renoir, que Cézanne installé à son chevalet, peignant, regardant la campagne : il était véritablement seul au monde, ardent, concentré, attentif, respectueux. Il revenait le lendemain, et tous les

X

BERTHE MORISOT

Dès l'entrée dans les deux petites salles où l'on avait essayé, en mai 1892, de résumer par quelques œuvres l'art de Berthe Morisot, il était impossible que l'esprit du visiteur ne fût pas averti par une sensation très particulière. C'est brusquement, en dehors de toute la peinture habituellement visitée, une atmosphère spéciale qui émane des surfaces colorées, une installation légère d'un monde nouveau, un décor de silence et de lumière qui se déploie aux murailles, une discrète apothéose de formes qui surgissent dans une clarté qui tremble.

On ne pense pas tout d'abord à la maté-

rialité de ces évocations, on ne s'enquiert pas de la trouvaille heureuse, de la recherche appliquée, et du métier savant. Pour tout dire d'un mot, on ne s'avise pas immédiatement que l'on a devant soi de la peinture. La surprise des yeux et la satisfaction de l'esprit viennent plutôt d'un effet comparable à l'effet théâtral subit d'un rideau qui se lève sur de l'inattendu, sur une tendre luminosité, sur une grâce de geste et de sourire.

Ici, la lumière solaire a été analysée et transformée par un vouloir et des mains de magicienne, elle a été conduite jusqu'à ces réalisations par une série d'opérations où il y a le charme et la douceur d'un prestige. C'est une lumière qui a erré sous bois, qui a été pénétrée toute par la subtile absinthe qui tombe des feuilles goutte à goutte et se dissout dans le bleu de l'éther et l'or de l'astre. Toute la forêt se verse et se concentre dans ce rayon qui la traverse, qui passe en dansant de tous ses atomes au plus épais du feuillage, qui s'illumine des gouttes diamantées de la pluie et des éclairs

d'arbres et des rocs. Sa peinture alors prend une sourde beauté de tapisserie, se revêt d'une forte trame harmonieuse. Ou bien, comme dans les *Baigneurs*, coagulée et lumineuse, elle prend l'aspect brillant et blanc bleuté d'une faïence grassement décorée.

Je sais encore de Cézanne un portrait de *Jardinier* qui est chez Paul Alexis, une toile trop grande, le vêtement vide, mais une tête solide, bien appuyée sur la main, des yeux ardents qui *regardent* réellement. Et enfin, ce sont les fameuses pommes, que le peintre a aimé à peindre et qu'il a si bien peintes. Les fonds parfois avancent, mais les nappes, les serviettes sont si souples, de blancs si nuancés, et les fruits sont de si naïves belles choses. Vertes, rouges, jaunes, en petits tas de deux sous, posées sur des assiettes, ou versées à pleins paniers, les pommes ont la rondeur, la fermeté, les vives couleurs de nature qui s'harmonisent. Elles sont saines, parlent de rusticité, elles suggèrent la bonne odeur de fruits.

comme dans cette toile où l'enfant aux cheveux blonds est accoudé auprès des fleurs qui s'évaporent, de la carafe en spirale qui brille, en avant de la vitre claire où s'inscrit le verdoyant paysage, et ce sera une fête de peinture qui ne ressemblera à aucune autre. Sous cette claire véranda, l'atmosphère est légère, colorée, harmonieusement diffuse, faite de lueur verte et de poussière bleuâtre brillantées par la transparence du verre. La main et le visage de l'enfant vivent d'une vie tendre et rose au milieu de la verdure. C'est un frisson de chair sous une caresse atmosphérique. — Une impression semblable vient du tableau où la petite fille en jupe courte erre dans la chambre du déjeuner, entre la table blanche et la fenêtre par laquelle on aperçoit de l'eau et des bateaux : toute la toile est phosphorescente de la grande clarté marine du dehors.

Cette mixture mystérieuse, cette clarté qui traverse les murs, qui harmonise les couleurs, qui anime les formes vagues d'une

X

BERTHE MORISOT

Dès l'entrée dans les deux petites salles où l'on avait essayé, en mai 1892, de résumer par quelques œuvres l'art de Berthe Morisot, il était impossible que l'esprit du visiteur ne fût pas averti par une sensation très particulière. C'est brusquement, en dehors de toute la peinture habituellement visitée, une atmosphère spéciale qui émane des surfaces colorées, une installation légère d'un monde nouveau, un décor de silence et de lumière qui se déploie aux murailles, une discrète apothéose de formes qui surgissent dans une clarté qui tremble.

On ne pense pas tout d'abord à la maté-

bleus, — toutes ces visions du dehors, d'allures si rapides, d'apparences si légères, où les choses, pourtant, ont leur juste importance, leur vrai poids, où l'eau a sa densité, le feuillage sa masse, la terre sa solidité, les personnages leur mouvement. C'est alors qu'on aperçoit le sens pictural de Berthe Morisot, la sûreté de ses indications, si visible dans ses aquarelles, son goût de la belle arabesque des corps jeunes, si présent dans la fillette coiffée d'un grand chapeau au voile tombant cachant les yeux, toute cette évolution enfin, qui s'affirme depuis les recherches sincères, si jolies et si différentes, la femme en noir, le paysage de dômes et de clochers, jusqu'aux réalisations dernières. Berthe Morisot, qui a écouté et compris la belle leçon de peinture donnée en ce temps-ci par Edouard Manet, est arrivée tout naturellement, par son amour des choses, au développement du don qui était en elle. Elle *savait* le dessin, la forme des choses, point important à noter, lorsqu'elle s'est éprise des recherches et de la vérité de l'impressionnisme. Elle a naturel-

lement gardé ce savoir dans l'application nouvelle qu'elle en faisait aux phénomènes de lumière colorée. Et voici que s'affirme un art de délicieuse hallucination, d'une vérité vaguement fantastique, qui évoque des ombres claires dans cette lumière de la forêt, du fond de l'eau, du cristal pur où se plaît cette femme qui est une rare artiste et qui accomplit une chose rare entre toutes : une peinture de réalité observée et vivante, une peinture délicate, effleurée et présente, — qui est une peinture féminine.

XI

MARIE BRACQUEMOND.

Le passage de Mme Marie Bracquemond par les expositions impressionnistes, et l'évolution visuelle et picturale qui fut chez elle déterminée par la rencontre nouvelle, c'est là, en même temps qu'une indication particulière du talent de l'artiste, une indication générale sur les données et les transformations de l'art de la peinture.

Lorsque ce groupe d'artistes se réunit pour la première fois, en 1874, sur l'initiative de Degas, il n'était pas question, ainsi que cela a été expliqué précédemment, de découvrir une formule inédite. Les formules naissent toutes seules, lorsqu'il s'est produit un nombre suffisant de faits pour faire apparaître la nécessité, la commodité d'une définition. Donc ici, comme partout

ailleurs où il y a eu une forte vie instinctive, nul programme, nulle annonce en avance de spectacles futurs. L'enseigne portait simplement qu'il s'agissait d'une « Société anonyme de peintres, graveurs, sculpteurs », le groupement était un groupement indépendant, libre de toute attache officielle, ennemi des fausses hiérarchies, des directions intéressées. Ces quelques-uns avaient rêvé de faire agir les artistes par des idées d'art et non par des motifs de récompenses.

C'est ainsi que fut composée la première association, par des artistes issus de la tradition du dessin et de la forme, et par des nouveaux venus qui voyaient et voulaient, eux aussi le dessin et la forme, et qui avaient, en plus, la préoccupation de marquer sur les choses l'influence des phénomènes lumineux. L'impressionnisme est né, peu à peu, de cette recherche, dans ce libre milieu. L'initiateur Degas fut un peu, en ceci, la poule qui a couvé des œufs de canard, et peut être considéra-t-il tout d'abord comme un feu d'artifice inattendu la magnifique éruption de peinture qui eut lieu

dans ces petites salles où se réunissaient les indépendants. Il est trop artiste, en tous cas, trop épris d'originalité et de manifestations vitales, pour avoir eu un seul instant le regret de son rôle de promoteur de cette manifestation qui devait, d'ailleurs, tout naturellement, par la seule force des choses, avoir son jour.

Degas resta Degas au milieu des impressionnistes. Au dehors, aux Salons annuels, Manet évolua, entraînant la foule que l'on sait. Les femmes, très artistes, qui exposaient sur les mêmes panneaux que Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, furent gagnées par l'influence nouvelle. Mlle Berthe Morisot, Miss Mary Cassatt, Mme Marie Bracquemond prouvèrent à nouveau le pouvoir de l'assimilation féminine, en même temps qu'une délicate et personnelle compréhension.

Mme Bracquemond a une origine artistique qui paraîtra, à ceux qui regardent superficiellement, un point de départ en désaccord avec une arrivée à l'impressionnisme. Elle est élève d'Ingres, et elle fut tout na-

turellement confirmée dans ses croyances artistiques par la dialectique et l'exemple de son mari, Bracquemond, maître-graveur. Par son éducation, elle était préparée pour ce qui constitue le métier de peindre, pour tous les travaux de la peinture, jusqu'à leur application générale qui constitue la décoration. Cette décoration, dont on semble avoir perdu le sens aujourd'hui, puisque les peintres qui acceptent telles entreprises que l'on sait, se bornent au banal placage d'une peinture quelconque sur les murailles de nos monuments, cette décoration comporte une composition de lignes et un modelé appropriés à une destination ornementale.

Lorsqu'elle s'inscrivit, en 1879, à l'exposition de l'avenue de l'Opéra, Mme Bracquemond prouva qu'elle possédait ce savoir, par le carton de sept mètres de longueur sur trois mètres de hauteur qui servit à l'exécution des panneaux de faïence que l'on avait pu voir, l'année précédente, à l'Exposition universelle. Le sujet, c'était, en une composition centrale, et en deux

figures détachées, la réunion des *Muses des Arts :* la Musique, la Poésie, la Peinture, l'Architecture, la Sculpture, la Danse et la Comédie. Ces deux dernières personnifications, surtout, avaient une grâce particulière, la Comédie, vigoureuse et saine, la Danse svelte et légère, essayant le premier pas, le premier geste rythmé.

Ce ne fut pas la seule réalisation de ce genre : il existe un certain nombre de pièces de faïences décorées par Mme Bracquemond, et qui sont recherchées pour la forte arabesque du dessin et la beauté de la couleur.

La peinture de ses tableaux d'alors affirmait déjà la recherche des colorations claires, l'harmonie dans la variété des blancs, la vision fine des blancs dans l'ombre. Le *Portrait de femme* qu'elle exposait en 1880 est un fort beau résumé de cette compréhension : c'est la même grâce d'attitude, la même souple tournure, la même présence de la forme affirmées par les *Muses des Arts*. C'est, par la légère robe d'été, un triomphe de diaphanéité et de

souplesse, en même temps que la vie approchée de près, le caractère souligné, par la révélation d'exactitude des mains précises, du visage tranquille, des yeux fins.

Là, comme dans l'*Hirondelle*, — dans la représentation du peintre travaillant à une étude d'après nature, — dans le portrait de Bracquemond examinant une épreuve dans son atelier de graveur, par le faire aisé, la peinture de premier jet d'après des études le plus souvent dessinées, il y a une parenté avec la peinture du siècle dernier, une continuation d'art sans imitation, avec l'ajouté d'un sentiment très vif de la modernité, d'une originalité rapide et franche. Partout, la tendance vers la vérité de coloration est manifeste, et il devait forcément venir un jour où il y aurait délaissement de l'ancienne formule, renouvellement de vision, départ pour une étape nouvelle.

Ce jour-là est venu pour cette sincère artiste. Elle n'est pas partie à l'aventure, sur une injonction de la mode, mais elle s'est décidée après une étude patiente, une initiation complète. Elle a découvert, par une

confrontation perpétuelle de l'art et de la nature, quelles lois exactes réglaient la distribution de la couleur et sa combinaison avec la lumière chez les impressionnistes, et c'est alors qu'elle a peint cette dernière série de ses tableaux dans lesquels la lumière est logiquement décomposée, la couleur ardemment et harmonieusement exaltée. C'est la *Terrasse de la villa Brancas*, les trois personnages au repos dans l'ombre claire, les feuillages immobiles sous le soleil d'après-midi, dans l'atmosphère de flamme. La robe blanche est illuminée et bleuâtre, la robe rose est par places éteinte et par places ardente, la figure de la femme blonde est cernée de lumière, l'atmosphère du paysage passe sur les visages. Et voici une autre toile : *On vient d'allumer la lampe*, un couple qui commence de dîner, au crépuscule d'été, dans une salle à manger où le combat gradué de la flamme qui vient de surgir et du jour qui lutte encore et s'éloigne, est merveilleusement exprimé.

Il y a eu conquête d'une vérité d'atmosphère, et la forme est toujours présente.

XII

MARY CASSATT

Au milieu des tableaux, pastels et gravures, de Mary Cassatt, on trouvera cette sensation : un goût très élégant des choses, une application soutenue, une opiniâtreté à fixer la forme, un art de femme influencé par les maîtres du groupe impressionniste, et aussi une grâce et une volonté originales.

Miss Mary Cassatt est américaine. Elle est, dit son préfacier M. André Mellerio, « née à Pittsburg, en Pensylvanie. Elle étudia d'abord à l'Académie de Philadelphie. L'insuffisance de l'enseignement la poussa à chercher ailleurs une direction artistique. Elle parcourut succesivement l'Italie, l'Espagne et la Hollande. Ce fut en France

qu'elle connut Monet, Renoir, Pissarro, Degas. Elle demeura surtout frappée par l'œuvre de ce dernier, et lui demanda ses conseils. Il les lui accorda pleinement, quand il eut reconnu et apprécié en elle une personnalité d'art vraiment virile. »

Voilà les origines de l'artiste fixées.

C'est de l'Amérique qu'elle est venue, du pays presque sans histoire et gros d'avenir, de la terre d'activité où se pressent les expériences sociales. Forcément, le jour où ces marchands, ces industriels de l'autre côté de l'Atlantique, ont voulu décorer les murs de leurs maisons, installer chez eux la poésie peinte du visage et du paysage, ils sont venus demander ce qui leur manquait aux nations européennes, pourvues d'un passé et en pleine production artistique. Et les jeunes gens de là-bas qui ont eu le désir de la création d'art ont fait comme les marchands, comme les amateurs: ils sont venus à l'Europe. Il s'est produit tout naturellement ce phénomène: qu'ils n'ont pas eu à accomplir les étapes par lesquelles les jeunes gens de chez nous doivent passer, qu'ils

n'ont pas eu à employer quinze ou vingt années à apprendre des formules pour les désapprendre ensuite, et se retrouver devant la nature enfin découverte.

Que l'on songe à tout ce qu'il faut d'efforts à un être original et fort, capable de créer son art, et qui a dû passer par l'Ecole des beaux-arts, — pour se défaire de l'éducation qui a faussé son individualité. Les médiocres succombent. Les forts résistent, se retrouvent, passent outre. Mais quel temps perdu ! quelles années d'incertitudes !

L'étranger, au contraire, qui débarque ici, libre de son temps, sûr du lendemain, ne connaît pas ces péripéties, ces batailles de la volonté. Immédiatement, il va à la dernière mode, il s'assimile les procédés, il étonne par la facilité avec laquelle il exécute, d'un air de virtuose, une peinture jolie, brillante, adroite, — et creuse. Beaucoup d'Américains sont ainsi, et beaucoup aussi de ceux qui viennent du nord de notre Europe.

Miss Mary Cassatt, elle, n'est pas allée à la mode, au genre applaudi, au succès,

puisqu'elle est allée aux impressionnistes décriés. Une similitude de vision fut la cause de ce choix, et cette vision s'est agrandie, s'est faite de plus en plus attentive, la femme volontaire a vraiment appris à peindre.

Il est impossible de ne pas céder au charme de nombre de ces claires peintures, de ces pastels veloutés, de ces fermes et souples tracés de gravures. Depuis les œuvres qui sont des premières années de séjour à Paris, jusqu'aux œuvres d'hier, la progression du talent apparaît, la sûreté de dessin, la coloration juste s'accentuent, une expression particulière est affirmée : une façon fine de voir la femme et l'enfant dans la lumière des jardins, dans les chambres lumineuses voilées d'un store.

Ainsi, *En brodant :* une femme enveloppée d'un châle, coiffée d'un grand chapeau blanc, assise à l'entrée d'une allée fleurie. Le visage est légèrement apparent dans l'air lumineux, et l'expression, pourtant, est profonde et alanguie. C'est le com-

mencement de l'automne de la vie, cela est doux et mélancolique. Ainsi, *la Tasse de thé :* une femme en robe et en chapeau roses, qui tient une tasse de ses doigts gantés. La chair est délicate et pâlie, le fin et prudent profil exprime le cérémonial de la visite, la politesse armée, la conversation écoutée, la réponse prochaine. Ainsi, la *Jeune fille se coiffant*, toute fraîche de la première ablution, — ainsi, d'autres portraits de femmes, en plein air, au théâtre, des jeunes filles, des enfants aperçus sous les arbres, sur les pelouses, dans le soleil, dans des angles de fenêtres, baignés de lumière. L'accord est habituellement exprimé entre les chairs saines, respirantes, les étoffes claires, les tendres verdures. Le dessin se plie aux mollesses des étoffes, aux nervosités des mains, aux inflexions des corps souples. La couleur mêle, dans des proportions exactes, les tons des objets et les quantités de clarté et d'ombre.

Il y a vraiment, dans ces représentations d'enfants épanouis comme des fleurs, de jeunes filles flexibles et fraîches comme des

plantes en pleine croissance, il y a plus que de la peinture, — une sorte d'émanation de la vie, faite de la température de l'été et de parfum charnel. C'est là, je crois, le caractère de cet art de Mary Cassatt, l'aspect de beauté dont elle est éprise. Elle aime avec raison l'équilibre des corps, les mouvements gracieux des bras, les carnations des visages. Elle cherche ces aspects extérieurs, cette belle santé, cette tranquillité physiologique de l'être. C'est aussi une expression, d'ailleurs, et il n'y a pas à demander ici les tressaillements et les angoisses de l'esprit maternel, les visages au douloureux silence, les étreintes amoureuses de l'instant et peureuses de l'avenir. Il suffit que l'artiste ait vu exactement, dans les jardins où elle aime trouver le milieu de son art, les enfants roses, joueurs ou renfrognés, essayant des gestes, et les femmes aux visages tachés de rousseurs, aux fronts durs de rurales, des visages nets, sérieux, impassibles, de bonnes d'enfants villageoises, de gouvernantes correctes, de mères paisibles.

Mary Cassatt aura eu aussi ce bonheur de recréer, par la pointe sèche, l'aquatinte, l'impression en couleurs, les effets de simplicité et d'harmonie des colorations japonaises. Il est évident, et l'artiste le sait bien, qu'il y a ici continuation des œuvres des artistes du Japon, des œuvres d'Outamaro surtout. Mais il y a aussi nouveauté de vision, adaptation des procédés retrouvés à des spectacles modernes. Puis, en même temps que ces gravures en couleur, des pointes sèches d'un beau résumé de dessin, les corps, les visages, les mouvements, marqués en traits sommaires, essentiels, et qui achèvent de révéler le ferme talent, la volonté artiste.

XIII

ALFRED SISLEY

Chez Alfred Sisley, on chercherait encore bien inutilement les traces des violences imaginaires reprochées au groupe des impressionnistes.

Celui-ci a trouvé sa région. C'est la lisière de la forêt de Fontainebleau, les petites villes échelonnées sur les bords de la Seine et du Loing, Moret, Saint-Mammès. Il fait quelques excursions ici et là, il va à Asnières et il remonte la Tamise, mais il en revient toujours au coin mouillé et feuillu où son talent est à l'aise, où les gens et les choses lui sont familiers. Il a choisi un pays et il s'y tient, épris de la tranquille rivière et de la silhouette calme de la petite ville.

Il écrit ainsi son chapitre de l'histoire de

notre sol, de nos eaux, de notre ciel. Il marque sa place dans le musée de paysages que laissera notre siècle. Qu'on n'aille pas se désespérant, qu'on ne dise pas que tout est fini après Rousseau, qui a peint la Forêt, Corot, qui a peint l'Artois et les bois parisiens, Courbet, qui a peint la Franche-Comté, etc. Il y a place sur les panneaux de ce musée pour ceux qui veulent continuer cette histoire de la France et de la terre par le pinceau, il y a place pour les ports de Boudin, pour la banlieue de Raffaëlli, pour les terres et les océans de Monet, — et aussi pour l'humble Loing, pour le paisible Saint-Mammès dont Sisley est le poète charmant.

Il a cherché à exprimer les accords qui règnent toujours, par tous les temps et par toutes les heures, entre les feuillages, l'eau et le ciel, et il y a fort bien réussi dans certaines toiles où le vieil or des arbres d'automne se reflète et se dissout dans l'eau verdâtre, où les lourds chalands passent dans l'ombre d'une lisière de bois, où quelque maison isolée semble heureuse sur

la berge, dans la fraîcheur de l'air et le repos de la campagne.

Il n'est pas le découvreur des claires harmonies, des jeux subtils de la lumière unie aux couleurs, et parfois, devant ses toiles, on pense à une application de formule. Mais une personnalité sincère apparaît dans ce labeur suivi, une joie de peintre rustique se révèle, une aptitude à voir la nature en décors un peu minces, mais délicatement profilés et nuancés. Il a voulu aussi les diffusions de la clarté, les orchestrations des tons. Il a cherché une nature appropriée au goût de son esprit et de son œil, et l'ayant trouvée, il a poursuivi sans cesse l'objet de son amour et de son étude. Il a aimé les bords de rivières, les lisières de bois, les villes et les villages entrevus à travers les arbres, les vieilles constructions enfouies dans la verdure, les soleils du matin en hiver, les après-midi d'été. Il a exprimé délicatement les effets produits par le feuillage uni à la pierre, par la fuite d'une rivière, par la végétation d'un côteau exposé au soleil. Il a été souvent délicieux et subtil dans les indi-

cations de perspectives et les transparences d'atmosphère, ce qui lui a naturellement valu les accusations de brutalité et de maladresse. Mais les accusations s'évaporent, et le charme de la peinture reste.

XIV

ARMAND GUILLAUMIN

Damiette, en Seine-et-Oise, fut longtemps le village d'élection d'Armand Guillaumin, exposant en 1881, et pendant les années suivantes, avec les impressionistes.

Il en a peint les chaumières, les intérieurs, les prairies, les jardins, les matins, les crépuscules, les étés, les hivers. Il est excellent de s'intéresser ainsi à un pays modeste, perdu dans les feuilles, parfumé de l'odeur de la terre. Mais le peintre est-il sûr de n'avoir pas trahi le tranquille village, de ne l'avoir pas transformé en une bourgade romantique pleine des feux d'artifice qui jaillissent de sa palette, de ne l'avoir pas placé dans une atmosphère créée par ses yeux, une atmosphère sans demi-teintes, où éclatent les pé-

tards, où crèvent les tubes de couleurs. Et pourtant, il sut faire aimer Damiette, par accalmies, lorsqu'il retirait ses lunettes à verres multicolores, et qu'il consentait à peindre des toiles sobres, de plans solides, de demi-teintes exactes.

De même, il lui arriva de traiter Paris par une méthode de coloris exalté. Les maîtres impressionnistes, pourtant, s'étaient bien gardés de déclarer nulles et non avenues toutes ces nuances délicates du gris, toutes ces vapeurs vaguement argentées, finement bleues, roses ou violettes qui enveloppent les objets de leurs voiles transparents.

Récemment, d'ailleurs, en janvier 1894, lorsque Guillaumin exposa son œuvre, une centaine de toiles et de pastels, il fut impossible de ne pas songer à d'inexorables applications de procédés vite appliqués, à des coloris et des luminosités où la marque première est trahie par un parti pris appuyé. Ce qui est à Guillaumin, c'est cette imagerie violente, et parfois une vraie richesse, une belle férocité. C'est là où il s'exaspère

le plus que l'on finit évidemment par le trouver le plus intéressant, dans telle série de roches rouges et d'eau bleue d'Agay. Ses ciels sont ordinairemet aérés, mouvementés. Il a trouvé, ça et là, une juste harmonie, dans un effet de neige, dans une vue de la Seine. Il y a chez lui un œil de peintre qui voit la surface de certains aspects des choses, cela est incontestable.

XV

GUSTAVE CAILLEBOTTE

Il m'a été donné, au lendemain de la mort de Gustave Caillebotte, de faire le rapide voyage d'Argenteuil et d'entrer dans cette maison où tout disait encore la présence vivante de la veille, à croire que le maître du logis allait rentrer, parcourir les pièces, s'asseoir, causer, reprendre ce livre à la page de la lecture commencée, travailler à cette toile encore fraîche sur le chevalet.

Mais ce n'est que l'illusion tenace et mensongère de la vie continuée. La Mort silencieuse et invisible a fait son œuvre, a arrêté subitement les pas, la voix, le geste, clos l'existence de l'homme. Tout est aujourd'hui semblable à ce qui était hier, hormis que l'habitant n'est plus là. Il est entré,

il est sorti, et rien n'est changé du décor de son existence. La maison a la même gaieté, entre les champs et la Seine, en face d'Argenteuil. Les bateaux se balancent sur l'eau soyeuse. Tout est doré par le soleil du nouveau printemps. Dans le jardin, au long des plates-bandes, dans les clairières du bois minuscule, dans les interstices des pierres qui forment un piédestal rocheux à la serre, partout, la verdure déplie ses bourgeons, les fleurettes brillent comme des yeux enfantins, des pousses vivaces trouent la terre. Tout ce petit monde végétal étiqueté, choyé, adoré par Caillebotte, est exact au rendez-vous qui lui avait été donné. « Vous verrez mon jardin au printemps », disait-il à ses amis, au dernier dîner des Impressionnistes. Le printemps est venu, le jardin se pare pour l'éternelle fête. Un chien triste parcourt les allées.

C'est la monotone et banale histoire de l'homme. « Quand la maison est bâtie, la Mort entre », dit le proverbe arabe. L'homme qui regarde cela et constate la loi du sort

peut prendre la mesure exacte de ses préoccupations, de ses ambitions, de sa frénésie de succès, de sa course à la fortune ou à la gloire. Voilà le but : tous le connaissent et sont sûrs de le toucher. Si cette certitude, au moins, pouvait nous apprendre à tous à bien vivre.

Caillebotte a bien vécu.

Il a aimé l'eau qui passe et qui bruit, les voiles blanches qui s'envolent aux tournants des rivières, qui palpitent sur la mer.

Il a aimé les fleurs qui colorent et parfument l'atmosphère, il a été le sage amateur de jardins. Relisez le discours de Lamartine aux jardiniers, le poète parcourant les théogonies, les religions, la fable, l'histoire, cherchant quelle idée l'homme a pu se faire du bonheur et trouvant « que l'imagination humaine n'a pu rêver, dans tous les paradis qu'elle s'est créés, quelque chose de mieux qu'un jardin terrestre ou céleste, des eaux, des ombrages, des fleurs, des fruits, des gazons, des arbres, un ciel propice, des astres sereins, une terre fertile, une

intelligence secrète, une amitié ré
pour ainsi parler, entre l'homr
sol... » Caillebotte avait en lui cett
thie pour la vie universelle, et c'e
traits caractéristiques du groupe
auquel il appartenait.

Enfin, il a aimé l'art, — qui con
sensations de l'homme, qui crée u
pour notre vie fugitive, qui perpé
joie de vision, l'enivrement de not

D'abord, par son apport perso
par des paysages, par des observa
mouvements humains, tels que
des *Raboteurs de parquets*, la
finement, joliment mise en œu
Peintres en bâtiment, — Caillebo
vite marqué sa place d'observateu
de l'existence moderne. Parmi ces
ardents, animés de foi artiste, qu
constitué un groupement indépe
s'inscrivit, manifesta ses sympa
mit au travail avec une patience
ne lassait. On se souvient de se
de ces *Raboteurs de parquets*, qui
les railleries par leur perspective,

mais où il fallut bien reconnaître les qualités d'un observateur dans le modelé des torses et la vérité des mouvements. Depuis, Caillebotte s'était appliqué à l'étude des mêmes perspectives dans des intérieurs de chambres, et il avait obtenu de curieux et parfois bizarres effets de raccourcis et de proportions. Seulement, où l'on croyait à une tactique et à un désir d'étonner, il y avait ingénuité et désir de vrai.

Pour moi, le sens dans lequel le peintre a le mieux marqué son effort, c'est dans la série de paysages des rues de Paris, parfois vus d'un balcon : des avenues larges, des voies droites, de hautes maisons alignées, des maisons qui forment caps aux carrefours et qui ont vraiment, dans l'atmosphère de la ville, la beauté massive de hautes falaises. Là, il y eut non seulement recherche, mais trouvaille et originalité, et le commencement de quelque chose qui pourra bien être continué.

Ce ne fut pas la seule manière, pour Caillebotte, de participer à ces belles luttes. Il

vint aider, de tout le secours de son activité et de sa bonne humeur, ceux qui étaient alors fort maltraités, comme l'on sait. Il fut, pour ces contestés, celui qui réunit, qui réconforte, qui aide. Louer des salles, organiser les expositions, les ventes, donner sans cesse de sa personne et de sa bourse, ce fut le rôle qu'il prit et que nul de ses amis n'a oublié. Aucun ne pourra oublier ce bon vouloir, cette activité. Le témoignage que tous lui rendent, c'est qu'il fut un compagnon vraiment rare, d'une abnégation absolue, pensant aux autres avant de penser à lui, — s'il pensait à lui. Sans cesse, il fut tel qu'il était aux dîners mensuels impressionnistes : la cordialité même, avec une verve rustique, et de bons emballements d'honnête homme.

Et il est arrivé que sa mort est venue affirmer pour tous la tendresse de son affection, la véracité de son témoignage, par ce testament qui a rendu sa collection publique, qui donne à tous les toiles réunies par le généreux artiste.

Ces dispositions testamentaires de Cail-

lebotte étaient nettes, sans phrases, comme il fut lui-même. Libellées en 1876, à l'époque de bataille ardente, aux jours difficiles, elles prévoyaient un mauvais accueil et spécifiaient bien que ces toiles n'étaient pas pour être roulées, mises dans les greniers des musées nationaux ou dispersées en province : si le don n'était pas reçu comme il devait l'être, il n'y avait qu'à attendre des jours meilleurs. Ces dispositions sont restées les mêmes, affirmées dans un codicille. Mais le temps de 1876 est passé : depuis dix-huit ans, l'art injurié a été mis en honneur, et c'est avec reconnaissance que le legs de Caillebotte a été reçu. Il donne au Luxembourg ce qui lui manquait, il inscrit aux murailles mal pourvues du musée un sérieux commencement d'histoire, il fait succéder logiquement la période de ces vingt-cinq dernières années à la période de 1830 à 1860. Le Luxembourg, où quelques toiles significatives sont entrées depuis quelques années, achève, par Caillebotte, de mériter son enseigne de musée des artistes vivants.

XVI

GEORGES DE BELLIO

J'ajoute, à ces noms qui précèdent, le nom de Georges de Bellio, qui ne fut pas un producteur d'art par la production directe, mais qui fut tout de même un producteur, à sa façon, puisqu'il fut l'ami de ces artistes, le conseiller, l'aide des mauvais jours.

Quelques-uns, à Paris, furent émus à la nouvelle de sa mort, survenue à la fin de janvier 1894.

Au grand nombre, ce nom ne dira rien.

Mais pourquoi réserver l'hommage à ceux-là seuls qui ont eu la célébrité méritée, ou le bruit de l'actualité, de leur vivant? Pourquoi ne pas rendre cet hommage à l'ignoré? Pourquoi ne pas essayer de ré-

véler un homme, de perpétuer une mémoire.

M. de Bellio, roumain, vivant à Paris depuis de longues années, dans le monde de l'intelligence et de l'art, a joué un rôle a la fois important et modeste. Quel rôle? celui de l'homme de bien, de l'homme de bonté, encourageur et actif. Ils se souviennent, ils se souviendront toujours de lui, ces artistes qui débutaient il y a vingt ans, vingt-cinq ans, Claude Monet, Pissarro, Renoir, d'autres encore, et qui rencontraient tant d'hostilités, tant d'incompréhensions. Il fut pour eux le compagnon des mauvaises heures, celui qui les aida si souvent à franchir des passes difficiles.

Tous ceux qui ont approché M. de Bellio ont eu la sensation de l'accueil réconfortant, d'un esprit ouvert comme un sûr asile à tout ce qui était labeur, désir de beauté. Je le vois encore, et vous le voyez, vous ses amis que j'ai nommés, et vous aussi, Eugène Carrière, Georges Lecomte — dans cet appartement clair et ordonné, où il avait si bien mis en lumière les tableaux, les objets qu'il aimait, et dans ce rez-de-chaussée où

il avait installé tant de pièces de ses collections, ses livres et son laboratoire de chimiste, tout ce qui servait aux études médicales qu'il continua pendant toute sa vie.

Curieux intérieur ! de savant, de délicat amateur. M. Georges de Bellio apparaissait là comme un sorcier sympathique, toujours souriant, fixant sur le visiteur ami ses yeux tout éclairés de bonté. La dominante de cette personnalité à l'écart, ce sera — plus encore que le goût si fin, que la curiosité si éveillée, — la beauté de la personnalité morale. Mais tout cela se liait, formait une harmonie d'esprit et de bonté, la bonté qui est un exemple, qui se propage, qui doit gagner ceux qui en ressentent le contact, les obliger à réfléchir, à désirer l'action bienfaisante.

Ce foyer, ce rayonnement furent en M. de Bellio. Qu'il en reste qu'il en transparaisse au moins un peu ici, par ces quelques lignes qui recouvrent le souvenir et l'émotion.

C'est sur le nom de M. de Bellio que je termine ces pages. Il me semble que ce nom

achève en serenité ce récit qui enumère tant d'activité et de luttes. Qu'il y ait eu, au cours de ce quart de siècle, entre ces hommes qui se rencontrèrent et s'unirent pour une action commune, des méfiances, des animosités, des séparations, des périodes de rupture, c'est probable et il n'y aurait rien là pour étonner. C'est le sort commun. Mais il suffit que quelques-uns se soient restés fidèles, se comptent encore à chaque tournant de route, donnent le même regret aux disparus. Pour eux, l'art n'a pas éte seulement une divinité égoïste et devoratrice : ils ont suivi et adore sa beaute, mais ils ont vu aussi qu'ils etaient des hommes passagers, périssables, ils ont compris la grande dispersion des existences et des œuvres, l'evaporation de tous les efforts dans l'infini de l'espace, et ceux qui ont ressenti cela se sont garde la belle amitié des jours de la jeunesse.

1881-1894.

Salon pour obtenir le brevet. Après, c'est pour la vie. La fonction, comme toujours, crée le fonctionnaire. Il ne peut plus s'ouvrir, nulle part, une exposition de pastels, d'aquarelles, d'images quelconques, sans que le critique ne soit prié d'en dire son avis dans le langage convenu. C'est aussi indispensable, dans un journal et dans une revue, que la critique dramatique, laquelle ne doit omettre aucune des manifestations du vaudeville, de l'opérette, de la revue de fin d'année.

C'est un peu aussi une revue annuelle, que le Salon du mois de mai. Il offre un intérêt, à ce point de vue du renseignement et de la chronique. L'observation spéciale y trouve son compte, et l'on pourrait déduire, de tout cet étalage, des états d'esprit, des manières d'être, des tournures de caractères, des sentiments influencés par les faits, en quantité suffisante pour fournir un tableau assez exact de la société actuelle pendant les douze mois qui ont été vécus entre deux vernissages.

nérale sur l'art contemporain que ce Salon passe pour représenter.

C'est évidemment aussi facile au bout de deux jours qu'au bout de deux mois. On pourrait se débarrasser assez vite de ce compte rendu. La preuve de cette possibilité, c'est que l'inventaire du Salon des Champs-Elysées paraît à peu près complet, dans la plupart des journaux du matin du vernissage, s'il n'a pas même été déjà publié par les journaux de la veille au soir. Il suffit, pour obtenir un tel résultat, de s'être promené dans les salles, sans omettre un panneau, et d'avoir noté exactement les noms connus et les sujets qui peuvent produire quelque sensation. Le public est ainsi suffisamment renseigné, et les journalistes qui notent avec une parfaite indifférence très justifiée, les péripéties de ce sport, arrivent fort bien à obtenir un renom de critiques d'art et à faire croire à une compétence particulière. C'est, comme l'on sait, une des professions les plus étranges qui soient que celle de critique d'art : il suffit d'écrire un certain nombre de lignes à propos d'un

qui ont pris le pouvoir et qui en ont assuré les bénéfices à leur classe, cet esprit-là se satisfait aisément de cet art-là, le maintient comme un enseignement, lui assure une approbation et une protection qui ont été toujours refusées à la recherche sincère et à l'indépendance. Un Salon tel que celui des Champs-Elysées, hiérarchisé par l'Institut, par les récompenses qui commencent aux mentions honorables et se continuent par les médailles des diverses classes, est un résumé parfait de la société issue du Tiers Etat dégénéré, maintenue contre l'assaut des forces libres par la perpétuité des grades, des diplômes, des monopoles et des syndicats de possédants.

Ceci dit pour essayer de formuler une opinion d'ensemble sur le phénomène sociologique de l'art d'aujourd'hui, — qui tient une assez grande place pour valoir des conclusions autres que des appréciations morcelées sur la technique et la signification des œuvres exposées, — si l'on veut reconnaître les tendances purement artistiques

Une fois déjà, dans le premier de ces petits livres, j'ai essayé de caractériser, à propos de l'une de ces expositions des Champs-Elysées, le rôle de commerçants établis, de fournisseurs patentés, qui est devenu le rôle des peintres classés et achalandés en ce moment de la civilisation. On pourrait recommencer et parfaire le catalogue de ce Bottin de la peinture et s'en tenir encore aux divisions purement commerciales, aux ententes instinctives ou raisonnées de la vie pratique. Mais cette liste n'apparaît que trop visible à tous ceux qui ont quelque sens des utilités et des inutilités sociales.

En une seule promenade à travers les salles, on aperçoit nettement quelle importance de bourgeoisie et de classe dirigeante de l'art prend l'œuvre d'un professeur, membre de l'Institut, pourvu des titres, distinctions et commandes qui en font un représentant du goût supérieur, de l'esthétique traditionnelle, de la morale d'Etat. Un certain esprit qui a persisté, malgré les changements et les révolutions, et qui s'est même aggravé par le fait de l'égoïsme de ceux

cette immense toile, sur la banalité des groupements, sur la pauvreté, la froideur de l'aspect d'ensemble, et sur le manque de caractère des détails. C'est une scène de figuration telle qu'elle pouvait être inventée sur commande par le premier venu, sans réflexion et sans imagination. On pourrait ainsi fonder la Hongrie dans n'importe quel atelier spacieux avec des modèles à l'heure et des costumes de carnaval, et il n'y aurait rien là pour arrêter les regards et donner une songerie à l'esprit, sans la situation particulière de l'exposant. M. de Munkacsy est un Hongrois, célèbre en Hongrie, et que l'on charge de mettre en honneur le passé de sa patrie par cette toile destinée au Palais du Parlement. Voilà le résultat de ses méditations, tel qu'il l'a conçu avenue de Villiers, avec la préoccupation du Salon des Champs-Elysées, alors qu'il aurait dû s'exalter par l'idée du passé et les destinées de la terre et de la foule de là-bas. Manque de vie intérieure !

C'est un froid tableau officiel, pas plus sublime que l'autre grande toile exposée

et intellectuelles de cette agitation de saison, une opinion dominante se dégage assez aisément.

Elle peut se résumer ainsi, et la première proposition implique la seconde: Indifférence pour la vie intérieure, — Habileté matérielle sans généralisation.

On aura le premier exemple par l'*Arpad* de M. de Munkacsy, né à Munkacs (Hongrie) et qui a exécuté, pour le Palais du Parlement hongrois, un tableau sorti de ce texte: « Arpad, venant de l'Asie, arrive en l'an 896, au pied des monts Karpathes. Entouré des chefs des sept tribus de son peuple, acclamé par la foule des guerriers, il reçoit, après la conquête, les représentants des peuples conquis, lesquels apportent comme symbole, en signe de soumission, de l'eau du Danube, de la terre et du foin. Ainsi furent fondées la Hongrie et la dynastie royale hongroise. »

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'insister sur la médiocrité du remplissage de

luisant du Téméraire. C'est la même matière, la même mollesse et la même qualité d'étoffe. La remarque une fois faite, elle s'impose à chaque nouveau détail de l'immense toile que l'on ne parvient pas à voir dans son ensemble. Ce n'est pas l'horreur, ce n'est pas le tumulte, ce n'est pas la froide et sauvage entrée de l'homme de guerre au milieu d'une foule terrifiée. C'est l'étalage de toutes les étoffes chatoyantes, le magasin d'antiquaire, de marchande à la toilette où l'armure voisine avec le velours. L'harmonie toujours créée par la lumière ne s'est pas établie entre ces couleurs disparates, et il apparaît une fois de plus que la méconnaissance de cette grande loi qui domine la peinture entraîne avec elle l'absence d'idées générales et la méconnaissance de l'Histoire. Meissonier a été un exemple de cette fâcheuse aptitude acharnée sur le morceau isolé. M. Roybet en est un autre. — Très loin d'eux, à l'opposé de leur manière, on trouve et on salue Eugène Delacroix.

Il est loisible de vérifier à nouveau ce ju-

sur un panneau de la même salle, le *Tableau commémoratif du voyage de M. le président de la République à Boulogne sur-Mer*, de M. François Schommer. M. Carnot apparaît même véritablement plus émouvant que le fondateur Arpad, inutilement évoqué.

Pour l'habileté matérielle, qui n'est pas chez M. de Munkacsy, on peut la constater chez M. Ferdinand Roybet. Les *Propos galants* du reître et de la commère lui vaudront, autant pour la matérialité de sa facture que pour le profil ressemblant de M. Prétet, la célébration de son ingéniosité et de sa truculence. Mais son effort est plus considérable dans la toile du vestibule : *Charles le Téméraire*, l'entrée du conquérant dans la cathédrale, le massacre des femmes et des enfants, le drame à grand spectacle. C'est, en réalité, un amas prodigieux de natures mortes, une peinture tissée et soyeuse comme la pièce de soie d'un canut lyonnais. Regardez la femme vêtue de peluche bleu verdâtre qui occupe trop le centre du tableau, et regardez le cheval

dans cette salle, au mur de face, de manière à être vue immédiatement par le visiteur. Il était donc tout indiqué de prendre une œuvre ainsi désignée comme preuve d'une démonstration d'ordre général. Mais il faut ensuite reconnaître que les mêmes remarques pourraient être faites à chaque pas, à propos des œuvres des peintres les plus célèbres et achalandés, comme à propos des quelques centaines de toiles sans marque spéciale qui garnissent les panneaux, de la cimaise au velum, et emplissent les pages du catalogue.

Prenez les œuvres qui peuvent apparaître diverses par les noms qui les signent, par les sujets choisis, par la manière de leur exécution. Commencez par l'*Offrande à l'Amour*, de M. William Bouguereau, qui rassemble tout un personnel de beautés chromolithographiques autour du piédestal et de la statue d'un Cupidon selon la formule. Regardez attentivement le *Portrait de Madame B...* où il semble que M. Bonnat aurait eu quelque raison de monter jusqu'à

l'expression sa maçonnerie habituelle. Passez devant le *Saint-Jean-Chrysostôme*, de M. Jean-Paul Laurens, cette mise en scène de Guignol historique où l'égaiement est trop facile. Concédez à M. Henner, par comparaison avec les banalités environnantes, le perpétuel recommencement de figures telles que la *Dormeuse* et le *Portrait de Mlle M. S...* valables par l'éclat des chairs et la dextérité du modelé, mais mystificatrices par la monotonie de leur fabrication et les fonds poisseux où elles s'enduisent. Promenez-vous dans les paysages peints par M. Harpignies près Bonny-sur-Loire, *Un matin aux Loups* et *Un soir aux Loups*, tous deux imités de Corot d'une manière ostensible. Cherchez les pauvres vignettes par lesquelles M. Jules Breton a représenté le *Chemin du Pardon en Bretagne* et la *Dinde de Noël*. Contemplez les portraits de Lord Dufferin et de Lady Hélène Vincent, peints des couleurs criardes de M. Benjamin-Constant et inconsistants et frêles comme des feuilles de papier.

Faut-il encore se documenter davantage,

recourir à l'examen des nus du *Pays des fleurs*, de M. Franc Lamy, de l'érudition anecdotique de MM. Georges Rochegrosse et Alma-Tadéma, mise en scène, par le premier, dans le *Pillage d'une villa gallo-romaine par les Huns*, par le second, dans les *Roses d'Héliogabale*... L'énumération, il me semble, n'a pas besoin d'être prolongée outre-mesure, et si l'on veut bien y apporter une pensée attentive et voir les choses avec le souci de leur vraie signification, les toiles qui viennent d'être distraites de l'amoncellement du palais de l'Industrie doivent suffire à faire apercevoir que la seule et la vraie inspiration d'art fait défaut ici.

Cette inspiration, c'est la vie. La vie, c'est le spectacle qu'il nous est donné de contempler pendant les brèves années où nous nous animons et prenons conscience de ce qui nous entoure, c'est l'immense nature que nous essayons de concentrer en nous par nos regards et par nos pensées, c'est la mêlée de sentiments et de passions

l'expression sa maçonnerie habituelle. Passez devant le *Saint-Jean-Chrysostôme*, de M. Jean-Paul Laurens, cette mise en scène de Guignol historique où l'égaiement est trop facile. Concédez à M. Henner, par comparaison avec les banalités environnantes, le perpétuel recommencement de figures telles que la *Dormeuse* et le *Portrait de Mlle M. S...* valables par l'éclat des chairs et la dextérité du modelé, mais mystificatrices par la monotonie de leur fabrication et les fonds poisseux où elles s'enduisent. Promenez-vous dans les paysages peints par M. Harpignies près Bonny-sur-Loire, *Un matin aux Loups* et *Un soir aux Loups*, tous deux imités de Corot d'une manière ostensible. Cherchez les pauvres vignettes par lesquelles M. Jules Breton a représenté le *Chemin du Pardon en Bretagne* et la *Dinde de Noël*. Contemplez les portraits de Lord Dufferin et de Lady Hélène Vincent, peints des couleurs criardes de M. Benjamin-Constant et inconsistants et frêles comme des feuilles de papier.

Faut-il encore se documenter davantage,

couverte, c'est ce monde intime porté en lui par l'être qui s'essaye à voir, à savoir, à comprendre, que l'on cherche derrière l'aspect, à travers les signes de l'œuvre d'art. La banalité des réclames, l'indifférence généralement avouée pour les idées, n'empêchent pas que c'est cette seule manière de concevoir l'art qui soit la vraie. Toute l'histoire de l'humanité, racontée par ses monuments, ses bibliothèques et ses musées, serait là pour le prouver, à défaut de la leçon que nous donne à tous la vie toute puissante. Qu'importent les reproches de positivisme, de matérialisme, qui ne peuvent manquer de s'adresser, par ces temps de mode mystique, à cette conception de la vie intérieure, nouvelle pour chaque homme, et logiquement issue du spectacle de la vie extérieure.

Qu'importe également le reproche, venu d'ailleurs, que c'est là désirer exclusivement une peinture littéraire. Je crois fermement que la matérialité d'un art, lorsqu'elle est conquise par les artistes en pos-

qui nous fait vivre comme dans une atmosphère électrique, c'est ce que nous sentons palpiter en nous de vibrations et de désirs, c'est notre part de compréhension, de joie et de mélancolie. L'immense poème de lumière et de mouvemeut suscite en nous des sensations, des émotions, nous donne une exaltation intime chaque fois que nous croyons apercevoir que l'ensemble de l'univers se réfléchit, se concentre en notre esprit. Lorsqu'il arrive à l'homme de se dégager des menus incidents sociaux pour prendre ainsi le sens de l'ensemble, il se sent vraiment vivre, il participe à l'existence universelle. Lorsqu'après avoir connu cette ivresse de ressentir, il connaît cette autre ivresse de dire, et même d'indiquer, de bégayer ce qu'il a ressenti, il crée l'œuvre d'art. Jamais l'œuvre d'art n'a pu naître et ne naîtra autrement que par cet afflux chez un homme des sensations venues de l'extérieur et transformées en une substance presonnelle, en une énergie créatrice qui aboutit à la confidence et à l'éloquence.

C'est cette personnalité ivre de la vie dé-

vouloir la trouver surabondante dans un Salon annuel. Mais qu'on ne nous demande pas non plus l'admiration, lorsqu'elle manque, puisque, en dehors d'elle, rien n'existe et ne dure.

§ III. — L'HABILITÉ MATÉRIELLE

Cette stérilité de pensée, cette indifférence devant les choses, que l'on constate en traversant les salles du Palais de l'Industrie, c'est la tare de toute cette production de hasard. La sensation que l'on emporte, c'est que tous ces peintres réunis par la mode annuelle s'appliquent de leur mieux, sans doute, à couvrir des toiles et à les encadrer, mais qu'ils ne nous disent pas de choses essentielles, et que tout cela pourrait ne pas exister. Le seul qui parle un langage de réflexion et d'harmonie intelligible est Fantin-Latour, dans cette petite toile profonde de *Parsifal*, ou le héros passe dans la lumière. Celui-là sait établir l'unité d'un tableau, créer un ensemble'

session du don de comprendre et d'exprimer, sert à révéler des états d'esprit, des opinions, des émotions ressenties au contact des êtres et des choses, et que nous avons plus à nous préoccuper de ces révélations que des moyens de langage employés pour nous les faire connaître. D'ailleurs, il y a encore à remarquer ceci, et les musées sont aussi ouverts pour cette expérience, c'est que le haut intérêt de la pensée implique et apporte avec lui une forme d'art. Il en est ainsi pour la peinture comme pour les autres manifestations humaines. Les œuvres des grands peintres, à un certain étiage de beauté, prennent une signification générale indéniable et nous renseignent en même temps sur des cérébralités particulières. Nous les interprétons de la même manière que nous lirions le testament d'un esprit.

Cette vie intérieure n'est pas plus fréquente en peinture qu'ailleurs, elle se manifeste dans un siècle par quelques œuvres, et je reconnais qu'il y aurait méconnaissance des lois de la production humaine à

d'un Franz Hals ! La vérité, c'est que ce morceau vanté est en effet l'un des plus huileux que puissent désirer les amateurs de cette cuisine. L'huile coule à plein cadre, ou bien c'est le beurre, ou la graisse. Pas un instant on ne peut oublier que c'est là de la peinture. Le peintre a vraiment fourni comme pièces justificatives ses tubes et sa palette.

Le résultat, c'est une matière uniforme qui ne crée pas la vie dans la profondeur de la toile, mais qui ressort en trompe-l'œil. Un autre résultat, logique, c'est que la seule matière visible, dans ce tableau célébré comme belle matière, c'est la matière grasse dont il est graissé, pénétré, ciré. On ne songe plus que l'on a devant soi du duvet et des plumes de volaille, de la terre de pot, de l'étoffe de manteau, de la chair de femme, du cuir de reître. On ne songe qu'à la peinture, qu'à l'application uniforme d'une couche onctueuse, chargée de tout exprimer et qui exprime tout de la même manière, au point que les bottes du reître et les pieds de la table ont l'air d'être fabriqués du même

qu'il rève sur une scène de Wagner ou qu'il évoque des visages réfléchis, des occupations intellectuelles dans l'atmosphère d'une chambre. Mais ce qui est fréquent et ce qui triomphe cette année, comme les années précédentes, c'est l'adresse manuelle, ç'est la manière de prestidigitation par laquelle un morceau de nature se trouve découpé, imité, falsifié par l'adjonction d'une matière brillante et creuse. Pour tout dire, le tableau qui a conquis les suffrages et exalté les descriptions, c'est le tableau de M. Ferdinand Roybet, non pas le *Charles le Témeraire à Nesles*, mais les *Propos galants*.

Le Téméraire a servi de repoussoir à ce reître qui converse avec la marchande de volailles. Les *Propos galants*, par comparaison, ont été acclamés comme un des morceaux les plus juteux qui aient jamais été exposés sur l'étal de la cimaise. Pour en parler dignement, on va chercher des comparaisons qui n'ont que faire ici, on ose parler de la peinture intrépide et vivante

c'est là ce qui domine aujourd'hui la production presque tout entière. Le milieu dans lequel se silhouettent tant de figures, coulent tant d'eaux, s'amoncellent tant de feuillages, ce milieu est irrespirable et inhabitable. L'habileté matérielle est une habileté occupée à inventorier les détails, à les placer les uns auprès des autres. Et nous en revenons ici à la force de pensée et à l'habitude des idées générales qui doivent commander la peinture comme le reste, susciter la vision vraie d'un fragment de l'univers, et dont l'absence ne laisse le champ libre qu'aux pratiques puériles, qu'aux inutiles tours de force.

§ IV. — Tableaux a sujets

Il faut clore le compte rendu du Salon des Champs-Elysées, en ce qui concerne la peinture, tout au moins. Il sera facile, pour la sculpture, de réunir les deux Salons en un seul chapitre.

Auparavant, l'exposition picturale des

bois, ou du même cuir, et tout le reste à l'avenant. Franz Hals peut être tranquille, en son musée de Harlem !

Habileté matérielle si l'on veut, si c'est être habile que d'accrocher des chairs et des vêtements à la surface d'une toile. Pourquoi pas des visages en cire et des étoffes véritables, comme cela se pratique joyeusement chez les Incohérents ? On éprouve une gêne devant cette peinture mise ainsi sous le nez et sous les mains des spectateurs. Le grand élément de vie qui est l'atmosphère et qui ne doit pas plus manquer chez le peintre de casseroles que chez le peintre de figures, fait ici totalement défaut. Et l'on entend bien que c'est une façon de parler, que M. Ferdinand Roybet n'est pas tout seul en cause, qu'il ne s'est trouvé en butte à ces observations que par la situation qu'il a prise. On l'a hissé sur le pavois, comme autrefois Ingres ou Delacroix, et son œuvre s'offre naturellement en exemple. Mais, en réalité, cette grosse peinture superficielle, cet art de trompe-l'œil sans atmosphère,

faudrait tout de même pas confondre avec la peinture à sujets. La ligne de séparation n'est pas très difficile à établir, et je ne crois pas qu'il faille beaucoup insister pour faire admettre que telle toile significative que l'on voudra, parmi celles qui ont été les plus scrutées, la *Joconde*, par exemple, ou l'*Embarquement pour Cythère*, n'a rien à voir avec le tableau de genre où le peintre ne s'est nullement préoccupé de marquer ses désirs de confidences, de formuler ses idées sur la vie, de dire son choix de la beauté et de l'expression, mais où il s'est seulement ingénié à fournir la mise en scène d'un fait, avec l'intention évidente d'intriguer par un rébus et d'amuser par une explication.

Les exemples de cette manière sont fréquents, et je rêverais, une année, de raconter les histoires ainsi sous-entendues. On obtiendrait à bon compte un recueil assez copieux de futilités, mais il y faudrait la patience de Bouvard et Pécuchet, et j'y renonce cette fois, pour prendre un seul exemple de peinture à intentions. C'est

Champs-Elysées me semble favorable à l'examen rapide du tableau à sujets. Les œuvres de ce genre, voulues et cherchées péniblement, foisonnent généralement ici, comme les œuvres du genre ébauche, faussement fougueuses, brillantes et creuses, foisonnent au Champ-de-Mars. Les unes ne l'emportent pas sur les autres, et il ne s'agit pas, d'ailleurs, d'organiser un concours et de distribuer des récompenses. S'il fallait juger les deux Salons dans leur ensemble, toile par toile, il y aurait trop à dire. Mieux vaut en dire peu et regretter de plus en plus la rupture que rien vraiment ne justifie, puisque les œuvres durables sont forcément rares, et que nul Salon ne peut avoir la prétention d'en offrir un millier à notre contemplation. A quoi bon, dès lors, ce double voyage ?

L'anecdote est cultivée avec ardeur aux Champs-Elysées, et c'est une bonne occasion de réclamer les droits de la peinture significative, traitée, avec l'intention que l'on sait, de peinture littéraire, mais qu'il ne

geois surpris dans leurs ébats, on se plaît encore davantage à la pensée qu'il peut y avoir une erreur au livret, et que le sous-titre a été changé de place, car enfin, ceux-là non plus sont de « ceux qui ne se mettent pas en grève », et c'est bien une remarque qu'aurait pu faire l'économiste et sociologue M. Buland.

Tous les peintres de tableaux de genre ne cherchent pas à s'établir dans ces régions, n'affichent pas leur prétention à l'enseignement des visiteurs du Salon. La plupart s'en tiennent aux malices et aux sentimentalités. C'est habituellement la même poétique qu'au café-concert, le même patriotisme chez les peintres de sujets militaires, la même gaieté traditionnelle chez les peintres de sujets ecclésiastiques et égrillards.

A cela, nul inconvénient, puisque le public venu là en quête d'une distraction la trouve et s'en réjouit, ce qui est bien l'essentiel, après tout. Mais il faudrait avouer que l'on veut ce succès particulier, très

M. Buland qui le fournira par *La richesse de la France*. C'est le titre de son tableau. Mais il y a un sous-titre : *Ceux qui ne se mettent pas en grève*. C'est un défilé de souscripteurs à l'un de ces forts emprunts où se rue à la fois l'argent de la grosse spéculation et l'argent de la petite épargne. Si l'on songe aux problèmes soulevés, aux souffrances accumulées, à tout ce que peut représenter le drame d'une grève, on en veut au mauvais peintre qui badine lourdement sur un tel sujet, et l'on se sent tout près de la colère. Mais l'on est vite désarmé par la vulgarité photographique du tableau et par l'effort que décèlent vers la satire ces physionomies qui aspirent à représenter le bon travail, l'économie, l'ouvrier rangé, la ménagère modèle, à l'encontre des misérables assez audacieux pour ne pas être satisfaits de leur sort. On finit par se récréer uniquement du comique d'une telle invention, et lorsqu'on aperçoit le second tableau de M. Buland : *Flagrant délit*, un garde-champêtre assis sur le banc d'une justice de paix entre deux amoureux villa-

II

AU CHAMP-DE-MARS.

§ I. — PREMIÈRE PROMENADE

Il ne devrait pas y avoir, dans ces comptes rendus, une solution de continuité entre l'exposition du Palais de l'Industrie et l'exposition du Palais du Champ-de-Mars. Les désirs d'esprit et les recherches d'émotion sont toujours les mêmes, qu'il s'agisse d'un vernissage du vingt-neuf avril, ou d'un vernissage du neuf mai, que l'on se promène devant de la peinture toute fraîche, ou devant les toiles jaunies et dorées d'un musée. C'est cette seule préoccupation de la recherche et de la trouvaille de manifestations de vie et de passion qui est la raison d'être de ce que l'on appelle la critique d'art. Il importe, certes, de rencontrer ce que l'on a le désir de trouver, l'œuvre de vérité individuelle et générale que l'on rêve d'adjoindre à toutes celles qui existent déjà. Mais l'absence de cette œuvre espérée

est impuissante à supprimer cet espoir, et dès lors il est nécessaire de l'exprimer. Telle est l'explication valable de la critique d'art, même lorsqu'elle s'exerce à vide, qu'elle est réduite à errer par des salles arides, avec la seule excitation des programmes affichés et non accomplis, des déceptions venues de toutes les promesses que contiendra toujours ce mot prestigieux: art, qui parle si bien, de si haut et de si loin, à l'esprit et au cœur de l'homme.

La déception ne saurait d'ailleurs être jamais complète, lorsqu'on a pu se manifester de quelque façon, lorsqu'on a pu indiquer, si peu et si vaguement que ce soit, sa conception de l'existence, à propos de rien comme à propos d'une affirmation tout à coup surgie. D'où il ressortirait que l'absence d'œuvres suggère l'art tout autant que des œuvres réelles vues et comprises, et qu'il faut encore savoir un gré infini à ceux qui nous sont l'occasion de réflexions et de regrets.

Je ne crois pas qu'il faille chercher d'au-

tres raisons au compte rendu de l'exposition du Champ-de-Mars, avant même que tout ce que l'on avait l'intention de dire ait été dit sur le premier Salon ouvert. La seule ressource, en un tel travail, sera de mêler ces comptes rendus, de réunir les notes prises, d'étendre aux deux territoires la même observation. C'est chose possible, quoique les comparaisons et les oppositions soient ici décrétées par la mode, quoique l'on s'ingénie à mettre en valeur les dissemblances.

La différence, en somme, n'existe entre les deux Salons que par le fait de quelques personnalités. Ensuite, il y a un peu moins de toiles au Champ-de-Mars, ces toiles sont plus espacées et les salles sont plus grandes. Pour le surplus, ici et là, l'adresse du grand nombre peut être récréative, et ici et là, de même, cette adresse peut être égalée, sinon surpassée, par les peintres étrangers. S'il y avait une profession de foi à faire, elle aurait donc toutes les raisons d'être semblable à huit jours de distance. Nous entrons dans ces salles avec

est impuissante à supprimer cet espoir, et dès lors il est nécessaire de l'exprimer. Telle est l'explication valable de la critique d'art, même lorsqu'elle s'exerce à vide, qu'elle est réduite à errer par des salles arides, avec la seule excitation des programmes affichés et non accomplis, des déceptions venues de toutes les promesses que contiendra toujours ce mot prestigieux: art, qui parle si bien, de si haut et de si loin, à l'esprit et au cœur de l'homme.

La déception ne saurait d'ailleurs être jamais complète, lorsqu'on a pu se manifester de quelque façon, lorsqu'on a pu indiquer, si peu et si vaguement que ce soit, sa conception de l'existence, à propos de rien comme à propos d'une affirmation tout à coup surgie. D'où il ressortirait que l'absence d'œuvres suggère l'art tout autant que des œuvres réelles vues et comprises, et qu'il faut encore savoir un gré infini à ceux qui nous sont l'occasion de réflexions et de regrets.

Je ne crois pas qu'il faille chercher d'au-

artiste a traduit par son œuvre un mode de vivre, un état de pensée avec lequel nous sommes en contact. Cela suffit ainsi. Qui dit pareil ne dit pas identique. Mille chemins, un seul but, a dit Hugo.

L'acceptation peut donc être large, et c'est un programme, si programme il y a, que l'on ne saurait accuser d'exclusivisme, celui qui veut avant tout le contact de l'art avec la vie. Cette simple condition suffit, d'ailleurs, à accentuer les différences. Ceux qui nous toucheront sont ceux que nous verrons partir à la découverte des choses et des êtres. Ceux qui nous laisseront indifférents sont ceux qui restent repliés sur les redites des écoles, culs-de-jatte inouïs qui s'inscrivent pour toutes les courses.

Mais c'est assez disserter sur un matin de vernissage, fête parisienne où chacun va au hasard, regarde vite, et s'occupe de retrouver les amis avec lesquels il déjeunera. Il sera loisible, aux matins où les salles sont moins fréquentées, de revenir devant

le seul droit que donne la conscience d'une sensibilité attentive. Mais ce droit est plus que suffisant pour expliquer ces pages rapides. L'écrivain qui écrit sur l'art à propos d'un Salon, et qui ne peut se résoudre à rédiger une nomenclature, est prêt à se laisser émouvoir devant l'œuvre de celui qui aura agi par l'émotion. Dans le train de l'existence, qu'il s'agisse de lutte sociale, de batailles d'idées, de manifestation d'un métier d'art, l'homme vulgaire s'appuie sur la vulgarité et est soutenu par elle. Ces secours logiques, ces alliances naturelles, sont indiqués sans cesse à toutes les hauteurs d'esprit, partout où il y a désir de beauté et de vérité comme partout où le seul intérêt immédiat est en jeu. Celui qui s'exerce à penser, qui s'affirme confiant dans ce que la vie lui inspire, doit trouver en son pareil un appui. Et cela, en réalité, s'est toujours passé ainsi. Chacun cherche ce pareil, qu'il sait bien devoir exister.

Ce que l'on appelle la critique n'apparaît pas alors inutile. Nous serons dans la vérité chaque fois que nous apercevrons qu'un

plafond ce groupe de personnages délimités par quelques lignes simples. Il est impossible également de supposer la qualité d'expression que prendront les personnages. C'est un document, et rien de plus, qui donne seulement l'idée de la préparation et de l'inachevé, et qui ne prendra peut-être sa valeur que dans le milieu qu'il doit décorer. Il sied donc d'ajourner son opinion sur cette composition un peu déconcertante.

L'exposition de cette année diffère encore de la précécente par la belle et logique continuation de l'évolution d'esprit et de talent d'Eugène Carrière. Il n'avait jamais montré, comme cette fois, tout en restant dans sa vision particulière, le fleurissement des couleurs, les formes vivantes environnées d'atmosphère. De plus, les portraits qu'il a réunis, le *Portrait de M. Gabriel Séailles* et de sa fille, le *Portrait de M. Charles Morice*, le *Portrait de Mlle Ménard-Dorian*, et le groupe de six figures intitulées : *Portraits*, montrent Carrière en possession de cette vie intérieure inutilement cherchée aux Champs-Elysées, et qui ne se révèle pas

les œuvres qui apparaissent significatives et de leur demander leur secret. Le premier jour, il suffit de parcourir le jardin de la sculpture, le vestibule, les salles de peinture, et de dire comment cette exposition ressemble aux expositions précédentes et par quoi elle en diffère.

Elle en diffère, d'abord, par l'absence de Whistler, et c'est là un vide que l'on est bien forcé de remarquer, et qui ne sera pas comblé par tout le brillant et toute la poudre aux yeux de la mode, par les paysages selon la dernière formule et les étoffes qui portent la marque du couturier le plus achalandé.

Elle en diffère encore par la demi-abstention de Puvis de Chavannes. Le grand artiste auquel on doit tant de belles décorations, à Marseille, à Lyon, à la Sorbonne, au Panthéon et à l'Hôtel-de-Ville de Paris, expose sous ce titre : *Hommage de Victor Hugo à la Ville de Paris*, camaïeu, — une œuvre nouvelle, un plafond pour cet Hôtel-de-Ville qu'il a déjà honoré de l'*Ete* et de l'*Hiver*. Il est impossible de juger comme

Blache, Lebourg, Griveau, Boudin, Barau, Sisley, Léopold Stevens.

Et puis, ce sont les marques habituelles, la production à peu de chose près toujours semblable. Roll, toutefois, revient avec une immense toile : *Le Centenaire*, grand effort que je ne veux pas juger d'un mot, essai de reproduction picturale de la foule, à propos duquel il faut s'expliquer à loisir, et qui affirme par certains morceaux, toutes réserves sur l'ensemble faites, une franchise de nature que l'on a plaisir à constater.

Qu'il soit encore ajouté que M. Edward Burne--Jones, par trois tableaux importants, excite à raconter la mystification préraphaëlique, — que nombre d'étrangers, MM. Léon Frédéric, Kuehl, Liebermann, de Uhde, H. de Groux, Constantin Meunier, Thaulow, des anciens et des nouveaux, peuvent fournir des chapitres d'ethnologie artistique, — que Daniel Vierge donne la fin de l'illustration prestigieuse de *Pablo de Segovie*. On retrouve Constantin Meunier à la sculpture. Rodin est

non plus à chaque pas au Champ-de-Mars. Lui, Carrière, prouve chaque fois davantage qu'il a quelque chose à dire, et qu'il sait le dire.

De même, la pensée intime, la manière d'être habituelle, un goût instinctif qui s'est pourvu de réflexion et d'arguments, se montrent on ne peut plus visibles chez Rafaëlli par les paysages de Paris dont il expose une série d'ordre tout à fait supérieur. C'est une des meilleures stations du Salon que l'on fera devant ces toiles où se manifeste en mouvement le talent du peintre de la banlieue. Je goûte également le sens du comique dont Jeanniot a fait preuve dans ses *Joueurs de billard*, et le doux paysage d'octobre dont il a exprimé si bien la langueur. Il y a des paysages infiniment expressifs de René Menard, et Ary Renan raconte à ravir des eaux et des ciels fanés, des pierres usées, des verdures humbles d'un pays de mer en Bretagne. D'autres paysagistes aussi nous convient à des promenades à travers des campagnes intimes qu'ils savent bien : ainsi, Victor Binet,

la vie. Aussitôt que ce portrait est aperçu, un peu à l'écart, dans l'allée latérale de droite, dès que l'on peut distinguer la forme et l'accentuation du visage, on est averti qu'un phénomène de résurrection s'accomplit là, dans ce morceau de matière, par le fait de la puissance de l'instinct et de la volonté logique d'un artiste. Une face ardente se lève, s'anime à mesure que l'on va vers elle, et, lorsqu'enfin elle se trouve à la distance où l'on peut distinguer les particularités des traits et se rendre un compte exact du caractère dominant de l'expression, on connaît dans toute sa force l'émotion que peut donner un phénomène de création qui s'affirme là, sous vos yeux, comme par une magique décision cérébrale.

C'est la vraie évocation de l'au delà, c'est l'esprit suscité, le fruste bloc animé par l'invisible, et il m'apparaît, avec la dernière évidence, que c'est là le miracle, plus que dans les combinaisons de l'occultisme et les incantations qui implorent les guéridons et les ardoises. C'est ici que l'esprit parle, qu'il peut rester à jamais voltigeant et chucho-

présent, et tout un mouvement de sculpture se dessine à sa suite. A la gravure, Bracquemond apporte un eœuvre originale : l'*Arc-en-ciel.* Aux objets d'art, en même temps que MM. Émile Gallé, Pierre Bonnard, Chaplet, Thesmar, Delaherche, etc., des sculpteurs de talent exposent : Desbois, Baffier, Charpentier, Carabin, Joseph Chéret, Dampt, Wallgreen... Ce sont des statuettes, des bibelots de muraille ou d'étagère. Mais l'objet d'art, en tant qu'objet usuel ayant un style, manque toujours.

§ II. — PRÉSENCE DE LA VIE INTÉRIEURE. — RODIN

Le premier exemple que je prendrai de la présence de cette vie intérieure chez les artistes que l'on peut si vainement chercher au long de tant de galeries des deux Salons, sera l'exemple d'Auguste Rodin.

Il suffit du médaillon de Bastien-Lepage pour affirmer cette permanence de la sensibilité, ce contact de tous les instants avec

et personnels, qui renseignent si bien sur eux-mêmes, mais rien que sur eux-mêmes, qu'ils se racontent directement ou qu'ils abordent les sujets qui semblent au dehors de leur nature, en opposition avec leur individu. Alors comme toujours, ils se représentent et ils se commentent, ils se voient dans les paysages qu'ils contemplent, dans les êtres qu'ils rencontrent. La littérature et l'art ont produit des chefs-d'œuvre par le fait de cette sensation restreinte, concentrée sur un seul objet, et qui peut aller loin en profondeur lorsqu'elle abdique ses excursions en étendue.

Mais les hauts observateurs, les explicatifs passionnés, restent aussi eux-mêmes dans les voyages aux sûres étapes qu'ils accomplissent à travers le monde des faits et des pensées. Leur nature est d'être des clairvoyants jamais lassés, des intellectuels complets. Ils ne peuvent pas s'empêcher de prendre part sans cesse et partout au drame de la vie, et non pas seulement pour leur compte, mais pour le compte de tout ce

teur, émanation d'une pensée transmise par des doigts magnétiques.

Ce n'est pas la première fois que Rodin prouve qu'il a en sa possession le don qui n'appartient qu'à certains, la faculté rare de comprendre les formes de l'existence qui sont en mouvement hors de son existence intime, les manières d'être d'une humanité dont il est le spectateur et le témoin. Quelques-uns seulement sont prêts à tout voir et à tout expliquer, parce qu'ils ont en eux le sens de la vie universelle, parce qu'ils devinent les lois de nature en vertu desquelles les êtres agissent, les forces secrètes qui les font vivre. Ceux-là, par des déductions qui naissent immédiatement au spectacle des choses observées, des apparences perçues et approfondies, établissent le bilan de ces êtres, leur manière d'être, leurs accords et leurs antagonismes, avec ce qui les entoure.

Par ces hardies et sûres découvertes des sentiments et des passions, ils dépassent le cercle d'action des purs sensitifs, délicieux

portrait du peintre mort il y a, je crois, huit ans, et que Rodin a retrouvé par quelques documents et dans son souvenir, il est impossible de nier qu'un caractère soit écrit tout entier, par chaque plan et par chaque détail de ce visage, par ces yeux fixes et fiévreux, par cette bouche gourmande de la vie qui s'en va, par ce nez flaireur de chien de chasse. Mais quoi ! Rodin a encore une fois prouvé sa maîtrise, sa supériorité incontestée dans l'art de ce temps, il a justifié l'empire tout naturel qu'il exerce et qui lui vaut l'hommage sincère de ses élèves et l'imitation des habiles, — il a montré son aisance à se projeter, sa manière d'être divinatrice des états humains, sa vision de proie. C'est la raison de notre émotion et de notre admiration que nous ne dirons jamais assez haut et assez souvent.

§ III. — PORTRAITS

Eugène Carrière expose au Salon du Champ-de-Mars quatre toiles : le *Portrait*

qui a vécu, de tout ce qui vit, de tout ce qui vivra. Ils font bien partie du tout, ils aiment tout ce qui passe devant eux, tout ce qu'ils peuvent voir pendant le temps qui leur est mesuré comme à tous les êtres, tout ce qu'ils peuvent saisir de l'infini de la vie, qui naît, s'évanouit et renaît sans fin. Ceux-là ne trouvent pas que tout a été épuisé, qu'il est difficile de trouver de l'inédit dans les combinaisons renouvelées de l'existence. Ils se lamentent au contraire de la brièveté de cette existence qui ne leur permet d'apercevoir les choses que dans une lueur, qui ne leur donne que des pressentiments de l'harmonie de l'ensemble et de l'inépuisable variété des cas particuliers.

Le médaillon de Bastien-Lepage, sculpté par Rodin, surgit comme pouvant motiver l'ordre de réflexions que j'essaye d'indiquer. Toute œuvre conçue par cette intelligence décidée, en possession de toute sa force et de toute sa science, aurait amené une impression et une conviction identiques. Mais qu'il suffise de dire qu'ici, dans ce

restreignant son champ, acharné aux proches découvertes, ne sortant guère du chez lui intime où il découvrait sans cesse, dans la vie repliée de la mère, dans la vie commençante et inquiète des enfants, des tressaillements obscurs, tout le drame de physiologie et de pensée qui s'élabore sous les faits de chaque jour.

Lorsqu'un artiste tel que celui-là est aussi fixé à la contemplation de la nature, lorsqu'il sait qu'il n'y a, en dehors de cette nature, que de puériles aventures à courir, on peut être sûr de son perpétuel renouvellement, de son lendemain de production. Cette existence à laquelle il croit, qu'il veut exprimer par toutes ses forces instinctives, par toutes ses facultés réfléchies, se révélera à lui de jour en jour plus complètement. Il sera porté par les flots incessants, il comprendra le sens des heures qui succèdent aux heures, de toutes les formes en mouvement qui passent devant lui dans la lumière. Il saura qu'il lui est bien impossible de tout voir et de tout dire, en ce court

de M. Charles Morice, le *Portrait de M. Gabriel Seailles*, le *Portrait de Mlle Ménard-Dorian*, et une réunion de famille intitulée : *Portraits*. Il plaît de voir dans ce simple titre le mot qui donne, cette fois, à l'art de Carrière, une belle et complète signification. Toujours le peintre nous offre le portrait des choses et des êtres, le paysagiste comme l'historien, l'évocateur de rêves comme le précis observateur. Et toujours aussi, en même temps que l'artiste nous raconte ce qui lui est extérieur, il nous donne une description de lui-même, par le choix qu'il a fait d'un aspect particulier, d'un ordre de sentiments. Il est présent, et c'est précisément ce qui différencie son œuvre de l'œuvre qui ne nous révèle aucune manière de sentir la vie. Dans celle-là, l'homme est presque absent, ou tout à fait absent, et nous en concluons qu'il a peu vécu, ou qu'il n'a pas vécu du tout, qu'il a passé sans rien voir au milieu de tout ce qui est visible.

Chez Carrière, il y a une vie ardente, une source de sensibilité profonde. Jusqu'à présent, il est surtout apparu en concentré,

toire infini offert à notre conquête, et je vois cette incessante progression chez le peintre de ces *Portraits* exposés au Champ-de-Mars.

Ils sont, forcément, d'inégales valeurs. Carrière n'a pas toujours dominé son modèle, il a encore, çà et là, substitué sa vision à la vraie et haute vision des choses. Ceux qui l'admirent savent cela, et lui le sait aussi. Mais il me paraît difficile de lui trop reprocher une inclination qui est le signe de sa tendance à généraliser, alors que nous n'apercevons, presque partout ailleurs, que la fâcheuse tendance contraire. Il sait qu'il faut exprimer des sentiments et des caractères, il fait des portraits d'expressions surgissantes et passantes, et il va, visiblement, tout en gardant son précieux don, vers la beauté particulière de la vie de chaque être. Cette année, il écrit une page nouvelle sur la paternité par le *Portrait de Gabriel Séailles*, un peu en recul, alors que la fillette blonde aux yeux noirs, un ruban de feu dans sa chevelure en floche de soie, apparaît en avant, illuminant la toile de sa

espace de temps mesuré à l'homme, mais il saura aussi qu'il lui faut s'abandonner à ce courant incessant, prendre par la pensée tout ce qui apparaît pour lui et qui n'apparaîtra pas deux fois.

Celui-là qui pressent et qui découvre ainsi la loi mélancolique et belle qui régit notre destinée, accomplira forcément son sort, aura son évolution de pensée et de talent. Si tous ceux qui ont cru à une manière chez Carrière, à l'application monotone d'une méthode, veulent bien regarder ce qui se passe sous leurs yeux, les phénomènes en formation et en accomplissement dans l'atmosphère de ses toiles, ils auront la sensation d'assister réellement à ce délicieux prodige intellectuel qui est le grandissement visible d'un artiste, sa marche en avant à travers le monde, sa prise de possession des choses. Je ne crois pas aux transformations spontanées, je ne les vois que chez les habiles ou les soi-disant habiles, aptes à s'approprier n'importe quelle manière. Je crois aux étapes, aux annexions régulières et sûres des parcelles du terri-

Une mère est assise au milieu de ses cinq enfants, tous rangés sans souci d'une action, tous les yeux dirigés vers le spectateur. L'émotion que faisait naître la *Maternité* tragique de l'an dernier est donc absente. Une sérénité prend sa place. C'est un temps d'arrêt pour la croissance, une oasis de repos, et l'image saisissante d'âges, de sentiments, de caractères qui diffèrent et expriment l'espacement de la vie. La mère, un peu sacrifiée, recueillie dans la douceur, tient sur elle l'enfant le plus jeune, et auprès d'elle, une fillette encore enfantine. Un garçon, blond, énergique, en avant, quitte le groupe des filles avec la physionomie et l'allure déjà décidées des petits mâles qui s'en iront les premiers, qui tenteront les aventures et essayeront d'eux-mêmes la vie. A l'écart se tiennent, un peu pensives, les deux adolescentes qui vont devenir des jeunes filles. Ici, dans l'un des visages, l'expression est un peu en avance, mais la différence avec les visages des tout petits est finement nuancée, marquée avec une suprême intelligence, — les plus jeunes

chair de nacre et de son commencement de sourire. Il inscrit par le *Portrait de Charles Morice* une silhouette de poète curieux de l'existence, inquiet d'idées. Il dresse noblement l'effigie d'une jeune fille, et il sait marquer sur le profil tourné vers l'ombre un singulier et charmant mélange de fierté et de bonté, d'amour naïf de la vie et de hautain écart du spectacle social. Pour le peintre, il est supérieur ici, qu'on le veuille ou non, et si on ne le veut pas aujourd'hui, on le voudra plus tard, comme c'est le cas habituel. Quelle merveille que cette indication de roses jaune et rose, que le brillant mat de ces perles, que cette collerette de dentelle tissée d'une matière presque impalpable, presque invisible, et si réelle !

Enfin, dans une dernière toile, déployée en longueur, méditée pour faire concourir des êtres divers à une sensation d'ensemble, la toile qu'il intitule : *Portraits*, Eugène Carrière marque une des étapes de cette évolution parallèle d'existence et de talent dont il offre un exemple caractéristique.

a le front si bien bossué, la bouche si ferme, les yeux si fins et si braves.

§ IV. — LA FOULE

C'est une représentation de foule et de fête qu'a essayée M. Roll dans le grand tableau qu'il expose au Champ-de-Mars et qui a pour motif la célébration du Centenaire de 1789 à Versailles, sous la présidence de M. Sadi-Carnot. Le premier magistrat de la République, debout sur quelque estrade, environné de ministres, de députés, de fonctionnaires, domine une agitation de personnages qui occupent tout l'immense premier plan du tableau. Au loin, autour du bassin où jouent les eaux, en avant des massifs d'arbres du parc et des maisons de la ville, une population se masse et ondule. Les cuivres et les costumes de musiciens militaires s'aperçoivent au centre de cette houle. Immédiatement, sont reconnus les deux partis que le peintre a entrepris de suivre pour mener à bien sa

bouches restées sérieuses, et même un visage empreint de l'amertume, de l'air vieillot et triste des enfants naissants, — le sourire s'épanouissant, souriant à la vie, chez celles qui sont aux environs de quinze ans.

C'est suffisamment indiquer cette belle toile, profonde d'atmosphère, très légèrement embrumée par cet air visible voulu par Carrière pour donner à l'œuvre peinte le recul dans l'espace, l'éloignement du spectateur. Les plaisanteries sur cette brume sont usitées et faciles, mais elle ira, je le crois bien, se dissipant de plus en plus pour ceux qui consentiront à regarder, et ils seront récompensés de leur attention en apercevant, comme ici, des corps admirablement construits, ayant la solidité et le poids, des formes modelées dans la lumière jusqu'aux infinies nuances, tout un fleurissement de chairs, d'yeux, de bouches, toute une harmonie de costumes, roses, rouges, noirs, — un accord entre la vie des apparences et la vie secrète qui affleure sur ces visages de la jeune fille, de l'enfant rouge, de la fillette rose, gentille et farouche, qui

révolus. C'est tout juste aussi passionnant que de nous montrer la même assemblée assistant aux péripéties d'un Grand Prix de Paris ou aux émotions d'un vernissage aux Champs-Elysées ou au Champ-de-Mars. La célébration d'un centenaire n'est pas un événement historique.

Croire à la possibilité d'établir une toile historique sous ce prétexte a été la première erreur de M. Roll, le mauvais prétexte sur lequel il a cherché son ensemble et organisé ses groupes.

J'entends bien qu'il a cru présenter, à un moment donné, le personnel gouvernemental, législatif et intellectuel de la troisième République, et qu'il a cru cette présentation intéressante. Je n'y contredis pas. Mais il fallait alors aborder nettement une telle réunion de portraits, chercher à particulariser tous ces individus divers, et non les lancer dans une absence d'action, dans une agitation à vide. Tous ces hommes, sur la physionomie desquels on peut à peu près mettre un nom, ne sont pas pour cela

toile. Il a voulu la multitude au loin, il a voulu une réunion de portraits historiques tout près. Au-dessous de son tableau, un cartouche pourrait être placé, avec la reproduction de quelques douzaines de têtes et les noms connus d'individualités de la politique, de l'administration et de l'art, et il se trouve que c'est cette peinture à clef qui est le sujet de ce *Centenaire*, et que les célébrités tiennent plus de place que la foule dans la cérémonie.

L'erreur de conception et d'exécution de M. Roll me paraît absolue, et je cherche en vain la signification de ce déploiement pictural. C'est la série d'événements dont on célèbre le centenaire qui a de l'importance, ce n'est pas ce centenaire lui-même. Il est intéressant de nous montrer en action les gens qui prennent la Bastille ou qui prêtent le serment du Jeu de Paume. Mais, si un nouvel événement ne surgit pas, c'est avec une indifférence absolue que l'on contemple les gens venus cent ans plus tard et qui se réunissent pour célébrer les faits acquis, les idées exprimées, les héroïsmes

fermement) une logique pour faire aboutir une idée indécise à une peinture indécise. Si les maisons du fond, trop largement creusées de fenêtres, sont bien à leur place et d'une jolie dorure de soleil, le ciel est vide d'atmosphère, et les jets d'eaux, qui sont si délicieuses choses, apparaissent sans fluidité et sans grâce. La foule, au loin, donne la sensation de l'agglomération, mais tout près, le grand rôle est joué par les costumes.

Pourtant, malgré tout cela, je ne saurais parler durement de ce grand effort, de ce travail de trois années. M. Roll est un consciencieux, un amoureux de la rue, un portraitiste exact et vigoureux des types populaires, et il lui a suffit d'avoir en lui ce goût pour intéresser les yeux et l'esprit à telle silhouette de rude homme, à telle silhouette de bonne femme, mêlés au cortège officiel. Il y a vraiment là un sens de la vie des grandes villes, une sympathie qui va droit devant elle, et j'ai toujours l'espoir que celui-là qui se révèle ainsi par places peut délaisser cet art de vains programmes et retourner à la nature.

dans l'exactitude de leur caractère et de leur rôle. Tous ou presque tous, pour jouer la fausse action et créer l'événement historique qui n'existe que relativement à un autre événement accompli il y a cent ans, tous se précipitent vers M. Carnot avec les apparences visibles de l'acclamation. Mais quoi ! c'est peut-être tout aussi bien la réclamation d'une foule de quémandeurs en délire, et l'on ne sait vraiment pas si tout ce mouvement et tout ce bruit sont pour célébrer les conquêtes républicaines ou pour réclamer des bureaux de tabac.

Que l'on ne croie pas au désir de faire dériver les raisons en plaisanteries, mais l'attitude des gardiens et des ouvriers (comment? pourquoi ces ouvriers ?) qui repoussent les acharnés crieurs et brandisseurs de chapeaux aide encore à la méprise possible.

L'embarras où s'est trouvé M. Roll de représenter ce qui n'existait pas s'est répercuté dans l'exécution du *Centenaire*, comme s'il y avait (ce que pour ma part, je crois

lemment bouleversé par l'humanité au milieu de laquelle il vécut.

Je ne suis pas surpris qu'il parte maintenant à l'aventure au long des rues de Paris, qu'il s'arrête sur les places, qu'il hume cet air chargé de pensée, de travail, de vie. Il avait, dès ses débuts, la marque des prometteurs d'œuvres, il annonçait les marches directes, le départ sur les longues routes, la curiosité de connaître le plus qu'il pourrait de tous ces êtres qu'il voyait passer en silhouettes isolées et en tumultes de foule.

Il obéit à la lente et sûre évolution, il entre dans la ville par où il devait y entrer, par la barrière, par les voies de faubourg qui sont les transitions entre les quartiers occupés par les logis de travailleurs et les plaines industrielles où fonctionnent et fument les usines. Dans cette exposition très belle et significative du Champ-de-Mars, Raffaëlli ne renonce nullement à raconter les existences qui l'ont passionné et dans lesquelles, sans cesse, il découvrira du nou-

§ V. — PROMENADE DANS PARIS

Cette promenade dans Paris, c'est Raffaëlli qui l'accomplit, et j'y vois le commencement d'un long voyage, si long qu'il peut occuper une existence, fournir des étapes et des rencontres sans fin, correspondre à tous les états d'esprit d'un être affecté par les aspects d'atmosphère et par les gesticulations sociales. On est véritablement surpris, lorsque l'on passe une revue rapide des productions de l'art de ce temps, que Paris n'ait pas davantage absorbé l'attention intelligente des artistes, que ses agglomérations et ses individus n'aient pas trouvé plus d'historiens émus et perspicaces. En voici un, toutefois. C'est le peintre de la banlieue, celui qui sut trouver, dans la zone intermédiaire de la ville et de la campagne, tant de croquis de malice et de bonhomie, tant de pages humaines et poignantes, le promeneur de bonne foi, l'artiste à la fois ingénu et réfléchi, naïvement amusé, vio-

gnements qui puissent être donnés à ceux qui réfléchissent sur la destinée de l'homme, et je sais infiniment gré à Raffaëlli d'avoir recueilli cette leçon donnée aux compliqués par les simples.

Il l'exprime à merveille par la bonhomie de ce manœuvre qui passe, une pelle à l'épaule, sur la route de la Révolte. Il l'exprime, intelligemment et grandement, par cette femme du peuple qui traverse sa toile du *Dégel aux portes de Paris :* une vieille et maigre femme, de haute taille, au visage fané et creusé, une silhouette d'une simplicité extrême, sans recherche dramatique, et qui apparaît dramatique au possible, révélatrice de tant d'années de travail et de misère, de tant de souffrances de femme et de mère, qui s'en va encore bravement, en cheveux gris, une boîte à lait à la main, dans le froid et l'humidité d'une fin d'hiver. Il console, enfin, ces deux misères qui se rencontrent dans le tableautin intitulé : *A votre santé, la mère Bontemps!* — une vieille femme et un vieux homme, quelque marchande des quatre saisons, quelque ven-

veau. Il s'arrête encore pour regarder passer le *Marchand d'habits*, et s'il le voit cossu et rasséréné, mieux satisfait de son négoce que par le passé, il n'a pas perdu pour cela le sens du labeur sans espoir, de la triste vie au jour le jour, et il l'exprime, cette fois, par ces *Vieux chevaux*, immobiles, gris de boue, qui sont en réalité de pauvres vieux ouvriers, sans avenir de joie et de repos.

Je ne saurais, d'ailleurs, quelque goût admiratif que j'aie gardé pour les premières œuvres où Raffaëlli mettait en scène ses noirs déclassés, ses âpres révoltés, ses loups errants de banlieue, lui en vouloir de l'atmosphère adoucie, de la philosophie de résignation, satisfaite des joies d'un instant, dont il se plaît aujourd'hui à entourer les pauvres hères dont il recueille les manières d'être et les confidences en ses toiles. Il y a, dans la population du labeur, une façon joyeuse ou tout au moins tranquille de porter le fardeau, de prendre la vie comme elle est, de se distraire à la moindre embellie, qui est un des plus forts ensei-

de l'Étoile. Il marque à ravir le défilé de piétons, de cavaliers, de voitures, au dernier plan de l'espace de la place de la Concorde, sur un fond dominé par le Palais-Bourbon et par Sainte-Clotilde, avec un premier plan occupé par des nourrices malheureusement en dehors du tableau. Il écrit, sur la place Saint-Sulpice, un tableau de psychologie dévote, par les marches et les arrêts des sœurs, des curés, des enfants surveillés à la sortie des écoles, en avant des tours inégales de l'église, sur le sol mouillé, dans un milieu, malicieusement et profondément vu, de petite province cléricale. Il fait dominer le grouillement de la place de la République par le geste chantant, un peu de café-concert, de la vulgaire statue, et il nous donne à rêver ici des œuvres de demain, un enfoncement dans le faubourg, la vision des descentes et des montées humaines.

Mais il n'est pas orienté encore vers ces spectacles, il revient au Boulevard, il se récrée des cafés, des voitures, des allants et venants, de tout le brillant superficiel de

deur ou revendeur de pauvre marchandise, — il fait se dégager une cordialité touchante du choc des deux verres, il dit l'importance, pour ces ambulants, d'un arrêt auprès du pain et du vin.

De là, il part pour une excursion à travers Paris, et sa flânerie féconde s'arrête aux points d'intersection, aux grands carrefours traversés par la foule, devant l'Arc de Triomphe, place de la Concorde, place Saint-Sulpice, place de la République, sur le Boulevard. C'est là le commencement du voyage, les premières notations de sensation, et qui se trouvent être à leur point maintenant, après les années vécues dans cette atmosphère, les traversées incessantes de ces places et de ces rues.

C'est la preuve qu'il faut savoir attendre, puisque Raffaëlli nous indique déjà, en ces quelques toiles, le mouvement de Paris tel que peut le sentir celui qui depuis longtemps s'est trouvé sur les passages humains, dans cette agitation et ce bruit. Il donne la caractéristique de la vie anglaise du quartier

§ VI. — INTERMÈDE A LA CAMPAGNE

En Touraine, le 22 mai.

On voudra bien admettre que le journaliste chargé du compte rendu du Salon s'interrompe un instant pour regarder et respirer la campagne. Mais cette vision, cette respiration, ce repos, il est rare que le métier d'écrire les permette complètement, sans la proccupation de lignes à aligner et à mettre à la poste. Le sujet d'article suit le faiseur d'articles, le distrait, le harcèle, l'empêche de goûter à sa guise le plaisir de la marche et le plaisir de ne rien faire que contempler de l'espace pendant une conversation amie, à travers la fumée d'une cigarette. Il a donc fallu, ici comme partout, songer au jour de chronique, se munir de papier blanc, de plumes, s'enquérir d'un encrier, et fermer la fenêtre ouverte sur la verdure.

Pourtant, il ne m'est guère possible, à cette distance de Paris et des journaux, dans

Paris. Nous y gagnons cette toile de si juste observation, d'un si joli fleurissement de couleur : *Sur le Boulevard*, où la femme blonde, fine et grasse, la bouche petite, les yeux prudents, passant au milieu de la bagarre, donne si bien l'idée de la passante de Paris, allant où elle veut aller, et portant légèrement son secret.

Pour le peintre de ces toiles, si de la signification on passe à la réalisation, on trouvera qu'il met en œuvre le dessin mouvementé, appuyé ou furtif, qui peut exprimer cette vie particulière de la silhouette bougeante, et qu'il représente le gris de Paris par une matière hachée et colorée où sont délicatement mêlés le roux, l'argent, le bleuâtre et le verdâtre. Il s'en tient parfois trop au fond de la toile, au travail de zébrures, mais il indique sa recherche de la variété et de l'harmonie des couleurs, non seulement par ses sœurs bleues, par sa blonde passante, mais par ce géranium et ces chrysanthèmes où il a vraiment conquis la matière fine et l'éclat vivant de la fleur.

nature. Il y a en lui un être qui participe nettement et joyeusement à la vie animale, un être désireux d'air et de mouvement que la civilisation déprime et supprime. Il ne viendra à l'idée de personne de nier la grandeur des résultats de cette civilisation, la beauté des travaux humains, la force dépensée dans les œuvres collectives, et d'ailleurs tout cela s'accomplit en vertu de lentes évolutions impossibles à éluder. Mais il faut bien constater aussi que la même civilisation, si grandiose au total, impose à ses adeptes toutes les corvées avilissantes et toutes les pratiques odieuses de la fameuse lutte pour la vie, et que les hommes, en immense majorité, perdent comme individus ce qu'ils gagnent comme membres de la collectivité.

L'obligation où ils sont tous de gagner leur existence et de défendre leur place les a rendus avides au gain et âpres à la curée. Presque personne ne sait se contenter du nécessaire, et de terribles batailles s'engagent pour conquérir le superflu. On sait tout ce qu'un homme ambitieux d'arriver et de pa-

ce décor fort différent du carrefour des écrasés et de la montée du faubourg Montmartre, de parler d'autre chose que des champs, des jardins, des vignes, des nuages, du beau temps d'hier et de la pluie d'aujourd'hui. Tours n'a été aperçu que de nuit, des rues noires, des squares d'ombre où se dressent les silhouettes de Rabelais, de Descartes, de Balzac. Ç'a été, brusquement, le réveil dans le gris du ciel et dans le vert des arbres, et c'est bien une des meilleures sensations que l'on puisse éprouver au sortir des salles de rédaction, où l'on écrit et corrige des épreuves sous un éclat de lumière électrique.

La fausseté de la vie telle qu'on la subit apparaît une fois de plus, la nécessité de sortir des agglomérations de maisons et de foules s'impose, et l'on voudrait employer tout ce que l'on pourrait avoir de pouvoir persuasif à convaincre l'homme qu'il désobéit à son destin en se ruant ainsi à la vie des villes.

L'homme oublie trop ses origines et sa

avec l'intention de parler des paysagistes du Salon par souvenir et par comparaison, j'en suis venu à songer aux combinaisons possibles pour rendre l'homme heureux malgré lui. Je reconnais que c'est une besogne difficile et qui ne sera résolue, si elle doit être résolue, que par la longueur de temps et l'inattendu des événements, et je la délaisse aujourd'hui pour prendre une part d'atmosphère et de lumière, loin du papier blanc et de l'encrier remis en place. Un autre jour, je parlerai des paysagistes des Champs-Elysées et du Champ-de-Mars.

§ VII. — LES PAYSAGES.

En Touraine, le 25 mai.

A distance, dans le décor même qui doit inspirer les paysagistes, en plein champ, sous le ciel bleu cerclé, il faut qu'il émane d'un tableau une poésie bien persistante pour que ce tableau s'impose à l'esprit, réapparaisse évoqué par le souvenir. C'est l'expérience faite en ce beau et calme pays de

raître dépense d'énergie en pratiques basses et odieuses pour habiter un appartement affreusement meublé, dans une triste rue, et pour avoir en fin de compte un bel enterrement à chevaux caparaçonnés, à corbillard empanaché. On les voit, ceux qui suivent, certains jours, le cercueil d'un célèbre ou d'un officiel. Presque toutes les physionomies indiquent clairement le désir fou et la nécessité sociale d'avoir un jour un enterrement pareil. C'est inimaginable et vrai.

Il est impossible, tout de même, que les choses continuent à aller de ce train, et que, d'une part, ceux qui pensent, d'autre part, ceux qui pâtissent, ne s'aperçoivent pas de l'immense duperie. L'instinct des foules, en ceci, vaut l'observation des penseurs, et il pourra bien se faire que la future transformation sociale s'oriente vers un retour à la nature. L'œuvre et l'action de Tolstoï, un chapitre du dernier livre de Kropotkine sont symptomatiques de l'état de choses actuel et de l'inquiétude des esprits.

Voilà comment, parti à travers champs

ment, des préoccupations d'infini, il donne au moins le vrai repos que l'on va chercher aux champs, il est de plain-pied avec les désirs modérés de ceux qui se réjouissent de tout ce qui s'offre à eux au sortir de la maison, de la couleur et de l'odeur de la terre, du champ jaune de colzas, du champ rouge de coquelicots, de la prairie de fleurs et d'herbes hautes qui ondule comme l'eau d'un étang, de la forme d'un nuage, de la beauté de l'heure.

C'est ainsi en ce coin de Touraine. Au sortir du jardin et de la cour, c'est le champ jusqu'aux basses collines du lointain, ce sont les routes plates et tournantes, les claires étendues où s'aperçoivent distinctement les pommiers et les noyers espacés. L'homme marche en sécurité d'esprit au milieu de cette nature amicale, il se sent en possession des choses, il est en bonne camaraderie avec les aspects familiers. Le jardin se continue en potager, et l'on a la sensation que l'on ne s'est pas aventuré hors du terrain de la ferme. Cela vaut bien les excursions

Touraine où j'écris ce chapitre du Salon de 1893.

Cette partie de la Touraine est située sur le plateau auquel on parvient à la sortie de Tours, après avoir gravi la rampe de la Tranchée, au milieu de la plaine de blés et de vignes entre Saint-Symphorien et Mettray. C'est une nature moyenne, sans escarpements ni motifs pittoresques, sans imitation suisse, une nature où les chercheurs de sublime quand même seraient déçus. Mais cette tranquillité de l'arrangement, cette modestie du site ont bien leur charme. La mer exalte la pensée, force à des dialogues perpétuels avec elle. La forêt mélancolise son hôte. La grande rivière rapide excite aux départs et aux courses, presque autant que la mer. La montagne crée une oppression intellectuelle et physique, barre l'horizon comme un mur de prison. Mais le doux pays de plaine, sillonné de fins ruisseaux, semé de petits bouquets de bois, donne des impressions toutes différentes. S'il n'impose pas à la pensée des spectacles de beauté, des idées de matière en mouve-

ment, des préoccupations d'infini.
au moins le vrai repos que l'on va
aux champs, il est de plain-pied
désirs modérés de ceux qui se réjou
tout ce qui s'offre à eux au sortir
son, de la couleur et de l'odeur d
du champ jaune de colzas, du cha
de coquelicots, de la prairie de
d'herbes hautes qui ondule com
d'un étang, de la forme d'un nua
beauté de l'heure.

C'est ainsi en ce coin de Tou
sortir du jardin et de la cour, c'est
jusqu'aux basses collines du loi
sont les routes plates et tourn
claires étendues où s'aperçoivent
ment les pommiers et les noyers
L'homme marche en sécurité d'
milieu de cette nature amicale, il
possession des choses, il est en bon
raderie avec les aspects familiers.
se continue en potager, et l'on a la
que l'on ne s'est pas aventuré hors
de la ferme. Cela vaut bien les e

plus aventureuses à la recherche des effets à grands spectacles. Il y a, d'ailleurs, tout près, un domaine inhabité où l'on peut entrer et passer des heures, et qui est bien le paysage de contes de fées le plus enfoui, le plus mystérieux qui se puisse rêver. La sève des plantes, la poussée de la végétation, ont créé une féerie de plantes et de fleurs. La verdure escalade les murs, enveloppe les maisons, recouvre les ruisseaux, laissant apercevoir, par places, au fond de l'eau noire, le bleu du ciel assombri et violet, couleur de rosace et de vitrail dans le sombre d'une cathédrale.

Le pittoresque et l'inattendu, qui semblaient bannis du paysage, se retrouvent ainsi au profond de l'eau, mais il n'y a qu'une minute d'arrêt et de contemplation, et l'on est vite repris, une fois hors de ce parc de Belle au bois dormant, par la simplicité des choses, par le poème de la lumière libre. C'est cette lumière qui fait la beauté de tout ce qu'elle éclaire, c'est le souvenir de la clarté qu'elle dispense à tout l'univers que nous retrouvons en nous, lors-

que nous voulons résumer les s
sont allés nos regards. Ce qui e
ces spectacles de nature devient
ment vrai pour les spectacles au
convie l'art : la réalisation de c
dominatrice devient la preuv
cherchons, le signe de la compr
l'ensemble, la marque de l'inst
du don de poésie, de la faculté d
des idées générales.

Il faut dire bien nettement, al
article consacré au paysage et à
de paysage, que les manifestati
évidentes de cette faculté de com
qui vient d'être indiquée app
l'heure actuelle, non pas aux
Champs-Elysées et du Champ-de
dans la galerie Durand-Ruel, où
nisée, à l'époque même des Salo
position de toiles impressionni
là, — autour de tableaux adm
Manet : une scène de courses, u
port, *Dans la serre*, — une ébl
délicieuse série de paysages de

net, Pissarro, Renoir... Ceux-là ont été enivrés par la lumière, ont eu le sens de l'harmonie, ont vraiment ajouté de la clarté à la clarté existante dans l'art. Ce sont des maîtres, et, cette fois, devant un tel ensemble qui prend une force historique, une autorité de durée, il est bien inutile d'insister davantage.

Je dois, d'ailleurs, étant donné le titre inscrit au-dessus de ces lignes, revenir au Salon et chercher les paysagistes dans la cohue. Le nom d'Eugène Boudin est de ceux qui ne doivent pas être omis : le peintre applique cette année ses qualités de vision nuancée et de sûre et fine construction au pays d'Antibes, de Villefranche, du golfe Juan. Albert Lebourg continue ses études des richesses de coloration de l'automne, du givre, de la neige. Alfred Sisley note des nuances roses de soleil de printemps telles que nous les avons vues ce matin, éparses dans la campagne. Victor Binet expose en même temps que de hauts arbres tout en or vus à l'automne, un tableau de soir où la

lune apparaît dans le ciel encore clair, où l'herbe épaisse se bleuit, et c'est encore un souvenir de paysage peint qui a pu être confronté avec un aspect d'une promenade de tout à l'heure. De même, les résumés de René Ménard, *Premières etoiles*, *Nuage d'Orage*, *Crépuscule*, reviennent dans la mémoire comme des visions de nature, et l'on voudrait le peintre plus empressé à ses contemplations, moins adonné aux compositions où il veut mettre d'accord une humanité vague et des paysages raisonnés.

Et la pensée va ensuite à la transparence du paysage d'eau de l'*Océanide* de Ary Renan, au charme de pierre usée, de verdure sèche, de mer bleuâtre et pâle des paysages bretons où le peintre fait surgir des personnages de lectures et de légendes. Quoi encore, pourtant ? Dans cette même Bretagne, une *Mélancolie crépusculaire*, de M. Maufra, — dans le Midi, un *Crépuscule d'hiver dans un port*, de M. Seyssaud, — et une *Porte de ferme*, de M. Griveau, — et les paysages de M. Jeanniot, — et les curieux paysages et les belles fleurs

de M. Blache. Ce sont ces fleurs, « sur la fenêtre, le soir » qui m'apparaissent en dernier, à la fin du jour, dans le jardin embaumé de roses au-dessus duquel j'écris ces lignes, au bruit des rainettes et des chouettes.

§ VIII. — PRÉRAPHAÉLISME ET SYMBOLISME

Les trois œuvres peintes exposées par Edward Burne-Jones sont trois épaves du mouvement préraphaélite commencé en Angleterre aux environs de 1850 par Dante-Gabriel Rossetti, Holman Hunt et Millais, accepté par quelques autres auxquels vinrent se joindre, en 1856, les poètes William Morris et Swinburne, et Burne-Jones, l'exposant actuel du Champ-de-Mars.

L'histoire du groupe est fort connue, elle a exercé l'analyse de nombreux critiques. Je m'en tiendrai donc aux œuvres offertes à notre examen, à ces personnages particuliers qui apparaissent un peu comme des revenants, et qui ont repris quelque importance

à Paris, grâce à la mode symbolis
Pour ce motif, il ne faut pas reg
exhibition. En apercevant les rés
nitifs de cet art au rebours de la
qui débutent et sont inquiets d'ol
nouvelles et d'expressions d'id
peut-être un recul devant ces im
nées, figées dans une manière,
perspectives de nature sans atmo

Mais non ! Ce serait méconna
habituelles qui régissent les état
sation tels que le nôtre. Il faut q
ventions s'épuisent d'elles-mêm
puériles erreurs aillent s'aggrava
paroxysme de l'absurde, tout d'a
jusqu'à la banalité de l'imitation
retardataire importée une fois e
Edward Burne-Jones, — car c
la première fois que sa peintur
parmi nous, — cette mode risqu
trouver des adeptes, comme les
gigot des récentes toilettes des
l'on peut gager qu'aux Salons
aux Champs-Elysées comme au
Mars, nous verrons apparaître

quelques recommencements du *Persée*, des *Profondeurs de la Mer* et du *Portrait d'enfant*.

Cela est fort indifférent au fond, et ce ne sera tant pis que pour ceux qui s'attarderont à ces amusettes prétendues intellectuelles, en réalité si loin de la véritable intellectualité, de l'amour et de la compréhension des spectacles de la vie. Avec la meilleure volonté, peut-on discerner autre chose qu'une parenté avec les figures de M. Hébert, malades de la malaria que l'on sait, dans ce portrait d'enfant de Burne-Jones ? On parle du Vinci, mais c'est plus près d'Hébert que de Vinci. Ce sont les mêmes chairs de buis et de pain d'épices, les mêmes yeux agrandis par la fièvre, toute une santé compromise par l'emploi d'une palette délétère. La même affection morbide sévit sur les figures du *Persée*, les trois femmes accroupies, aux gestes de folles, le héros couvert d'écailles de fer. Les intentions sont probablement érudites et profondes, mais gâtées par les mains trop manifestement

placées en dehors du tableau, par les robes et l'armure de la même matière ressemblante au basalte couleur de fer du paysage. Toutefois, la plus grande mystification est celle qui a été cherchée dans la région secrète des profondeurs de la mer.

La sirène au corps de femme terminé en poisson emporte un homme à travers un espace glauque, entre des piliers qui figurent un portique. Le sol est parsemé de fins cailloux, des bulles d'air montent, et la préciosité du détail s'ajoute ainsi à la conception emblématique. Ce qui est tout à fait absent du tableau, en somme, ce sont les profondeurs mêmes de la mer prétentieusement évoquées. L'élément mystérieux et terrible manque, malgré les cailloux, les bulles d'air, les piliers, le portique. L'eau n'apparaît pas, les personnages ne sont pas enveloppés de sa fluidité, soulevés et entraînés par sa force, ne sont pas vus en transparence à travers l'onde prodigieuse, et ce n'est pas la queue de merlan aciérée qui termine le corps de la sirène qui empêchera un tel groupe d'être ce qu'il est, une

froide académie conçue d'après les Italiens du quinzième siècle.

C'est un archaïsme semblable qui est la tare des compositions distinguées, mais veules et sans lumière, de M. Aman Jean. C'est, dans une plus savante harmonie, la poétique de M. Henry de Groux, qui apparaît surtout, dans le *Moïse* et dans les *Bohémiens en voyage*, comme expert à réaliser des effets de vieilles étoffes, de ces chasubles brochées de soie et parfilées d'or dont quelques-uns aiment revêtir des dos de fauteuils. Chez M. Alexandre Séon, le passé est vu davantage à travers Puvis de Chavannes, ce qui n'est qu'une honorable filiation, et M. Carloz Schwabe confine — que ses admirateurs me pardonnent cette constatation, — à M. Boutet de Monvel. C'est également une influence cherchée en arrière qui dépare les aspects de linéaments fins et de modelés robustes de M. Léon Frédéric. Chez celui-ci, il y a certaines chairs de femmes et d'enfants, des joues, des mains, qui resplendissent sainement dans la clarté.

Ainsi, l'*Aurore* et les *Portrait*
verdures et des roses, un peu é
vivaces et douces à voir. Pour
que l'artiste s'ingénie à cacher
d'être sous des surcharges baro
que dans la *Vanité des grandeu*
et cette *Salutation angélique* où
figures disparaissent dans un c
tuniques, d'ailes et d'accessoires

On a quelque plaisir, après c
tions, à rencontrer la plus hur
d'une réflexion devant la vie, d'u
intime au spectacle apparu, et l'c
de la toile boueuse de Josef Isr
vais temps, où la femme et l
marche sur la route, sont en ha
ridique avec le sol détrempé, le
de suie, le triste paysage d'hi
cepte les *Orphelines d'Amsterd*
bermann a cherché bravemen
nouveau de soleil dans le décor
ses asiles, — les adroites mises
Kuehl, — les études d'eau, très
où M. Thaulow s'est appliqué a
aux courants et contre-courant

sons soyeux de la Seine qui passe, — la *Fête de nuit à Venise* de M. Rolshoven, — les vitraux de Notre-Dame, où cette année encore M. Helleu exerce sa virtuosité, — les fillettes roses et blondes, aux yeux de pierres précieuses, de Mlle Louise Breslau. Et je quitte les salles sans scruter la peinture à intention où échouent MM. Dagnan-Bouveret, Lhermitte, Picard, etc., sans chercher à définir encore une fois les manières de MM. Carolus Duran, Gervex, Duez, Friant et autres encore qui peuvent avoir de l'habileté, ou du succès, mais qui ne m'excitent pas toujours à écrire, et j'en reste, puisque cet article a eu pour raison les préraphaélites anglais et les symbolistes français et étrangers, à la distinction très nette qu'il est de plus en plus nécessaire d'établir entre l'art d'après la vie — et l'art d'après l'art.

§ IX. — LA SCULPTURE

Avant d'entrer encore une fois au Champ-

de-Mars pour y terminer, par la sculpture et les objets d'art, l'étude des significations artistiques observées au cours de ce Salon de 1893, il sied de noter, parmi les œuvres de sculpture exposées aux Champs-Elysées, le bas-relief en pâte de verre de M. Henry Cros. Sans doute, il serait possible d'écrire nombre de pages, si l'on voulait rendre compte avec exactitude de tout ce qui est dressé sur un piédestal dans cette nef du Palais de l'Industrie, mais je crois qu'il est bien inutile d'entreprendre une telle besogne. Les grandes œuvres manquent et les redites des œuvres d'Institut abondent, conventionnelles par l'allure générale, d'une pauvre et lointaine imitation de la nature dans les détails, et il n'y a pas moins de quinze cents ou seize cents numéros.

Les envois au Champ-de-Mars sont en nombre plus restreint, et quelques personnalités apparaissent. M. Constantin Meunier continue l'émouvante histoire du travail et de la misère qu'il a entreprise, avec ses *Puddleurs*, ses *Mineurs à la sortie du puits*,

son *Vieux cheval de mine*, l'animal justement désigné par l'art comme l'un des acteurs du drame social, la malheureuse bête venue à sa fin, le museau tombant, la crinière usée, les pattes lourdes, le corps qui se dessine déjà en squelette. L'expression inconsciente a été vue et exprimée, et cette figurine d'un vieux cheval suffit, tant l'art y fait oublier l'art et évoque la vie, à nous mettre en contact avec une sensibilité d'artiste âpre et pitoyable. Et voici que l'éloquence du sculpteur grandit encore et se précise davantage par la *Femme du peuple*, lamentable morte vivante, le visage creux, les yeux éteints, figure de misère physiologique et de résignation au sort qui ne saurait laisser indifférent aucun de ceux qui voudront bien la regarder. Un tel buste, à Paris, au milieu d'un Salon, c'est une propagande par le fait qui ne saurait être récusée, et le bon sculpteur qui l'a modelé doit être salué pour cette affirmation nouvelle de sa pensée et de son talent.

Bartholomé, lui aussi, cette année, fournit des preuves précieuses de sa sensibilité

sympathie pour l'*Amitié*, monument funéraire, et les bustes de Lenoir.

§ X. — LES OBJETS D'ART

Ce sont encore des sculpteurs que l'on rencontre dans la section des Objets d'Art, qu'ils travaillent l'étain, comme Desbois, Baffier, Charpentier, qu'ils travaillent le bois, comme Carabin. Ils ont bien fait de changer de matière : le bois est merveilleux, comme l'on sait, usuel et intime, et l'étain, que l'on avait un peu oublié, réapparaît charmant, moelleux, apte à figurer les souplesses des corps, les aspects des eaux et des feuillages. A Carabin, toutefois, je ferai cette objection, que les meubles qu'il expose sont des statues plus que des meubles, mais j'ajouterai vite que je goûte fort le charme râblé de ses figures, et que, pour ses baguiers, Grenouille, Limace, Chauve-souris, représentées par ces mêmes femmes un peu courtes et robustes, je les goûte sans réserve. Là, le morceau de bois

joue bien son rôle, et les me
sives silhouettes, d'expression
si particuliers, ont bien jailli
l'arbre.

Alexandre Charpentier n'a
lui non plus, le style de la *V*
ni de l'*Armoire à layette*, n
comme pour les autres, il y a
chement d'ordre général, e
entrer dans toute une série d
tions qui débuteraient par la
de l'absence d'architecture. Je
la nervosité des figures du
du *Pot à vin nouveau*, du *Ser*
caractère des masques du pein
et du docteur Suchet, le go
mentations de serrures et de
portes.

De même, Jean Baffier, dan
fruits, a enfreint la logique de
générale en faisant porter
paysannes une pièce qui es
d'orfèvrerie, non rustique. I
en érigeant les lourdes filles

présent sous le corsage et la jupe de grosse étoffe, et il y a vraiment en elles un style villageois, un caractère de terroir, âpre et malicieux.

Desbois, sous cette inscription : *Mes étains*, expose tout un ensemble où les formes sont surtout celles des courges qu'il cultive en son jardinet de Montrouge. Ses gourdes, ses flacons gardent ces formes de nature, fort bien épousées par les figures en léger relief qui semblent des efflorescences de l'étain. Des sirènes passent au fil du courant, une tête apparaît dans l'épaisseur de la matière par une déchirure, un corps se contourne en forme d'anse, et voilà, je crois, que les significations de formes et de décors apparaissent inséparables. Desbois n'oublie pas, pour cela, qu'il est en lui d'autres aptitudes, et il exécute — en étain, toujours — un masque de Mort très saisissant et un buste de fillette aux yeux fins, sérieuse, la lèvre supérieure marquée d'une moue, qui est un portrait charmant, d'une nuance d'âge tout à fait exquise.

Je veux encore désigner les vases de M. Joseph Chéret, où les figures en relief, chose rare, ne déforment pas la rondeur des vases, — les émaux cloisonnés de M. Ernest Carrière : roses trémières, papillons de nuit, héron, vanneau, iris, martins-pêcheurs, où la vivacité des tons est harmonisée par la juste valeur des fonds. — Puis, je me réjouis des colorations sourdes qui passent comme des images opaques, diffuses, ou claires, dans l'épaisseur des flacons, des bouteilles, des cornets, des bols, de M. Emile Gallé. C'est un fleurissement de la matière, qu'elle soit à peine teintée comme par une goutte violente de couleur en dilution, ou qu'elle aboutisse à un décor précis, à une nette éclosion, semblable au bourgeonnement d'arbre qui apparaît parfois à ras d'écorce. La décoration du dressoir sculpté, incrusté de bois polychromes, ne fait pas corps de la même façon avec la matière employée. L'ajoutage, grêle, timide, s'apercoit mieux, le dessin est plus hésitant et fragile, et cela ne serait pas, d'ailleurs, autrement déplaisant si l'architecture, ici encore, ne man-

quait, comme elle manque partout. Malgré les ceps de vignes et toutes les intentions marquées dans tous les oiseaux qui volent, dans toutes les feuilles qui tombent, dans tous les papillons, graines, brindilles, le modelé des choses qui doit se révéler par chaque trait est absent, de même que la nouveauté d'une construction générale est absente.

D'ailleurs, je crois avoir déjà fait cette remarque l'an dernier, et il faudra la faire peut-être pendant des années encore : la décoration de l'objet d'art apparaît çà et là, mais l'objet d'art lui-même, où est-il ? où sa forme ? où son emploi ? Desbois pourra bien être un de ceux qui franchiront le pas, par ses gourdes en étain. Et comme on aimerait aussi voir Gallé, tout à fait naturiste, arriver à l'objet usuel. Et aussi Chaplet, dont la vitrine de porcelaine flambée est une joie des yeux par les scintillements de l'argent dans le bleu pâle, par les verts qui se résolvent en violets, par les rouges pâlis au bord des pièces, par les mélanges de

violets, de roux, de verts, qui aboutissent à un aspect de fer, par les coulées qui débordent avec une force irrésistible et se figent sur les panses. Mais il faudra, un jour, que tous, résolûment, abandonnent l'objet d'art de vitrine, la pièce rare, pour l'objet destiné à tous, manié sans cesse, et qui deviendra vraiment le familier de nos mains et de notre esprit.

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

Alexandre (Arsène), 31.
Alexis (Paul), 250, 259.
Alma-Tadema, 312.
Alphand, 161.
Astruc, 25.
Attendu, 25.

B

Bacon, 35.
Baffier, 335, 381, 382.
Balzac, 139, 361.
Barau, 334.
Barbey d'Aurevilly, 206.
Bartholomé, 379.
Bastien-Lepage, XII, 335, 339.
Baudelaire, 67.
Béliard, 25, 27.
Bélisaire, 199.
Bellio (G. de), 45, 296 à 298.
Bernard (Émile), 251.
Bertin, 7.
Binet (Victor), 333, 369.
Blache, 334, 371.
Bonington, 6.
Bonnard, 335.
Bonnat, 309, 310.
Boudin, 15, 24, 25, 29, 283, 334, 369.
Bouguereau, 309, 310.
Bourdelle, 380.
Boussod-Valadon, 30.
Boutet de Monvel, 375.
Bracquemond, 16, 24, 25, 28, 271, 335.
Bracquemond (Marie), 28, 268 à 274.
Brandon, 25.
Brangwyn, 309.
Breslau (Louise), 377.
Breton (Jules), 311.
Buland, 323, 324.
Bureau, 25, 27.
Burne-Jones, XI, 334, 371 à 375.
Burty, 26.

C

Caillebotte, XI, 27, 28, 289 à 295.
Cals, 25, 27, 28.
Carnot (Sadi), 307, 348, 351.
Carabin, 335, 381.
Carrière (Eugène), XII, 51, 297, 332, 340 à 348.
Carrière (Ernest), 384.
Cassatt (Mary), XI, 28, 29, 30, 31, 270, 275 à 281.
Cézanne, 24, 25, 27, 109, 249 à 260.
Chaplet, 335, 385.
Chardin, 63.
Charpentier (Alexandre), 335, 381, 382.
Charpentier (Mme G.), 121.
Chéret (Joseph), 335, 384.
Chintreuil, 15.
Choquet, 251.
Claudel (Camille), 380.
Clemenceau (Georges), 215, 217.
Colin (Gustave), 25.
Constable, 1, 6, 33.
Constant (Benjamin), 311.
Cordey, 27.
Corot, 6, 7, 15, 18, 42, 155, 283.
Courbet, 6, 15, 24, 42, 137, 139, 155, 157, 164, 197, 283.
Couture, 134, 137.
Cros (Henry), 278.

D

Dagnan-Bouveret, 377.
Dalou, 201.
Dampt, 335, 380.
Darwin, 325.
Daubigny, 6, 155.
Daumier, 153, 154, 229.
David, 4, 150.
Debras, 25.
Degas, 1, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 42, 49, 147 à 180, 230, 268, 269, 270.
Delacroix (Eugène), 15, 184, 185, 308, 309, 319.
Delacroix (H.-E.), 325.
Delaherche, 335.
Delaroche, 159.
Denis (Maurice), XI.
Desbois, 335, 381, 383, 385.
Desboutin, 27.
Descartes, 361.
Devillez, 380.
Diaz, 6.
Duez, 377.
Dufferin, 311.
Dupré (Jules), 6, 7, 155.
Duran (Carolus), 377.
Durand-Ruel, VII, XI, 26, 31, 63, 66, 96, 111, 368.
Duranty, 15, 17, 24, 35, 36, 39.
Duret (Théodore), 24, 28, 35, 42, 43, 44, 250.

F

Fantin-Latour, 16, 24, 316.
Flaubert 139.
Forain, 25, 28, 29, 30, 49, 227 à 248.
Fragonard. 104.
François (Jacques), 27.
Frédéric (Léon), 334, 375.
Friant, 377.

G

Gachet, 251.
Gagne, 33.
Gallé, 335, 384, 385.
Gauguin, XI, 28, 29, 30, 251.
Gavarni, 153, 154, 222, 229, 230, 232.
Gérôme, 182.
Gervex, 377.
Gleyre, 24.
Gogh (Vincent van), 252.
Goncourt (E. et J. de), 139, 184.
Goncourt (Edmond de), 221.
Gonon, 202.
Goya, 134. 137.
Grasset, X.
Greco, 134.
Greenaway (Kate), 214.
Griveau, 334, 370.
Groux (H. de), 334, 375.
Guillaumin, 25, 27, 28, 29, 30, 286 à 288.

H

Hals, 134, 137, 318, 319.
Hawkins, 382.
Hébert, 373.
Helleu, 377.
Henner, 309, 311.
Hobbéma, 4.
Homère, 199.
Huet (Paul), 6.
Hugo (Victor), 331.
Hunt (Holman), 371.
Huysmans, 35.

I

Ibsen, 248.
Ingres, 15, 270, 319.
Israëls (Josef), 376.

J

Jean (Aman), 375.
Jeanniot, 333, 370.
Jongkind, 15, 24.

K

Kropotkine, 363.
Kuehl, 376.

L

Lamartine, 291.
Lamy, 27, 312.
Latouche, 26.
Laurens (J.-P.), 311.
Le Barc de Boutteville, VII, XI.
Lebourg, 28, 334, 369.
Lecomte (Georges), 31, 297.

Legros, 16, 27.
Lenain (les frères), 196.
Lenoir, 381.
Lepic, 26, 27.
Lépine, 26.
Levert, 26, 27, 28.
Lhermitte, 377.
Liebermann, 334, 376.
Lorrain (Claude), 6, 16, 18.

M

Manet (Édouard), 16, 23, 24, 25, 35, 42, 49, 127 à 146, 159, 164, 266, 270, 309, 368.
Martin (H.), 309.
Maufra, 370.
Maureau, 27.
Meissonier, XI, 206.
Mellerio, 275.
Ménard (René), 333, 370.
Ménard-Dorian (Mlle), 332, 341, 345.
Méryon, 16.
Meunier (Constantin), 334, 378.
Meyer, 26.
Michallon, 7.
Michel-Ange, 151.
Millais, 371.
Millet (J.-F), 6, 15, 56, 106, 107, 155, 157, 197.
Millet (J.-B.), 27.
Mirbeau, 30, 35, 105.
Molins (de), 26.
Monet (Claude), XIII, 7, 9, 16, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 45, 48, 54 à 95, 104, 121, 133, 255, 270, 276, 283, 297, 368.
Morice (Charles), 332, 341, 345.
Morisot (Berthe), 26, 27, 28, 29, 30, 45, 261 à 267, 270.
Morris (William), 371.
Mulot-Durivage, 26.
Munkacsy, 305, 306, 307, 309.
Murer, 251.
Murillo, 199.

N

Nadar, 25.
Nittis (J. de), 26.

O

Ostade (Van), 196.
Ottin (Auguste), 26.
Ottin (Léon), 26, 27.
Outamaro, 281.

P

Petit (Georges), 30, 66.
Phidias, 151.
Picard, 377.
Piette, 27.
Pissarro (Camille), XII, 7, 16, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 42, 45, 49 96 à 110, 255, 270, 276, 297, 369.
Pissarro (Lucien), 30.
Poussin, 16.

Praxitèle, 151.
Prétet, 307.
Puvis de Chavannes, 331, 375.

R

Rabelais, 361.
Raffaëlli (J.-F.), XII, 23, 25, 28, 29, 30, 49, 181 à 226, 283, 333, 353 à 359.
Raffaëlli (J.-M.), 28 .
Raphaël, 151, 236.
Redon (O.), 30.
Rembrandt, 20, 139, 151, 152, 163.
Renan (Ernest), 1, 9.
Renan (Ary), 333, 370.
Renoir, 7, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 45, 49, 104, 111 à 126, 255, 256, 270, 276, 297, 369.
Ribera, 199.
Ribot, 16.
Robert, 26.
Rochegrosse, 312.
Rodin, XII, 30, 88, 334, 335 à 340.
Roll, 348 à 352.
Rolshoven, 377.
Rouart, 26, 27, 28, 29.
Rossetti (Dante-Gabriel), 371.
Rotschild, 236.
Roybet, 307, 308, 317, 319.
Rousseau (Théodore), 6, 7, 155, 283.
Rubens, 15, 20, 151.
Ruysdaël, 4.

S

Saint-Marceaux, 380.
Scheffer (Ary), 199.
Schommer, 307.
Schwabe, 375.
Séailles, 332, 341, 344.
Séon, 375.
Seurat, 30, 100.
Seyssaud, 370.
Signac, 30.
Sisley, 26, 27, 29, 30, 45, 270, 282 à 285, 334, 369.
Somm, 28.
Sterne, 33.
Stevens, 16, 334.
Suchet, 382.
Swinburne, 371.

T

Tanguy, 250.
Teniers, 196.
Thaulow, 334, 376.
Thesmar, 335.
Tillot, 27, 28, 29.
Titien, 151.
Tolstoï, 363.
Toulouse-Lautrec, XI.
Turner, 6, 16, 18.

U

Uhde (de), 334.

V

Velasquez, 20, 134, 139.
Véronèse, 151.
Vidal, 28, 29.
Vierge (Daniel), 334.
Vignon, 29.
Vinci, 20, 322, 373.
Vuillard, XI.

W

Wagner, 121, 222, 317.
Wallgreen, 335.
Watteau, 6, 16, 104, 322.
Wattelet, 7.
Whistler, 16, 30, 51.

Z

Zandomeneghi, 28, 29, 30.
Zola, 24, 35, 128, 250, 254.

TABLE

Dédicace à Claude Monet.
Préface de l'auteur 1
Histoire de l'Impressionnisme.
I. Avant-propos. 1
§ I. Evolution de la peinture de paysage 1
§ II. Définition de l'Impressionnisme. 8
§ III. Influences et différences. 15
§ IV. Groupements 22
§ V. Quelques dates. 25
§ VI. Citations. 32
§ VII. Phénomènes lumineux et phénomènes sociaux 44
§ VIII. La route ouverte 50
II. Claude Monet 54
§ I. Débuts . . . . . , ... 54
§ II. Mers, Rivières, Foules 59
§ III. La Haye, Bordighera, Belle-Ile-en-Mer 67
§ IV. Antibes. 77
§ V. Giverny. 81
§ VI. 1889 87
§ VII. Les Peupliers. 90

III. Camille Pissarro. 96
§ I. La vie de la campagne. 96
§ II. Expérience. 100
§ III. Les êtres. 103
IV. Auguste Renoir. 111
§ I. Les refuges. 111
§ II. Paysages et Femmes. 115
§ III. Expression. 118
§ IV. Poésie des villes. 122
V. Edouard Manet. 127
§ I. La bataille de Manet 127
§ II. Son œuvre. 135
§ III. Vision sociale 138
§ IV. L'atelier vide 142
VI. Edgar Degas. 147
§ I. Siècle non avenu. 147
§ II. Les caricaturistes et les rustiques. 153
§ III. Le faux moderne. 157
§ IV. Blanchisseuses, Jockeys, le Nu. . 160
§ V. Les femmes de Degas 167
§ VI. Danseuses. 172
§ VII. Paysages. 175
VII. Jean-François Raffaëlli. 181
§ I. La Banlieue 181
§ II. Population. 190
§ III. Travail et misère. 196
§ IV. Petit monde bourgeois 203
§ V. D'Asnières à Jersey 209
§ VI. Salons. 215
VIII. Jean-Louis Forain 227
IX. Paul Cézanne. 249
X. Berthe Morisot. 261
XI. Marie Bracquemond 268
XII. Mary Cassatt. 275
XIII. Alfred Sisley. 282
XIV. Armand Guillaumin. 286

XV. Gustave Caillebotte. 289
XVI. Georges de Bellio. 296

SALON DE 1893

I. Aux Champs-Elysées. 300
§ I. La peinture. 300
§ II. Absence de vie intérieure 309
§ III. L'habileté matérielle 316
§ IV. Tableaux à sujets. 320
II. Au Champ-de-Mars 326
§ I. Première promenade 326
§ II. Présence de la vie intérieure. — Rodin. 335
§ III. Portraits. 340
§ IV. La Foule. 348
§ V. Promenade dans Paris.. 353
§ VI. Intermède à la campagne. . . . 360
VII. Les paysages. 364
VIII. Préraphaélisme et symbolisme.. 371
§ IX. La sculpture.. 377
§ X. Les objets d'art 381
Index alphabétique. 387

Paris. — Imp. PAUL DUPONT, 4, rue du Bouloi (Cl.) 11.4.94.

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

GUSTAVE GEFFROY

La Vie Artistique

PRÉFACE D'EDMOND DE GONCOURT

PREMIÈRE SÉRIE

POINTE SÈCHE D'EUGÈNE CARRIÈRE

LE SARCOPHAGE ÉGYPTIEN — OLYMPIA — LES MEULES DE CLAUDE MONET — EUGÈNE CARRIÈRE — CAMILLE PISSARRO — RAFFAÉLLI PEINTRE SCULPTEUR — MEISSONIER — J.-B. JONGKIND — WHISTLER — MAÎTRES JAPONAIS — SALONS DE 1890 ET DE 1891 — LA MANUFACTURE DE SÈVRES — UNE PENSÉE DE PASCAL, ETC., ETC.

DEUXIÈME SÉRIE

POINTE SÈCHE D'AUGUSTE RODIN

LE BAGNE DE L'IDÉAL — REMBRANDT — HOLBEIN — AUGUSTE RODIN — GUSTAVE DORÉ — ANDRÉ GILL — KARL BODMER — ADOLPHE WILLETTE — JULES CHÉRET — L'HÔTEL DE VILLE DE PARIS — LE LOUVRE — CHRIST — LE THÉATRE D'ORANGE — ENTRÉE DES DANSEUSES — SALON DE 1892 — LE SYMBOLISME, ETC., ETC.

Chaque volume, in-18 raisin sur papier de Hollande. Prix 5 francs

IMP. NOIZETTE, 8, RUE CAMPAGNE-PREMIÈRE, PARIS.